Le Musée : revue d'art antique

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

BnF Gallica

. Le Musée : revue d'art antique. 1906-01-31.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
- La réutilisation non commerciale de ces contenus ou dans le cadre d'une publication académique ou scientifique est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source des contenus telle que précisée ci-après : « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France » ou « Source gallica.bnf.fr / BnF ».
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service ou toute autre réutilisation des contenus générant directement des revenus : publication vendue (à l'exception des ouvrages académiques ou scientifiques), une exposition, une production audiovisuelle, un service ou un produit payant, un support à vocation promotionnelle etc.

CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter
utilisation.commerciale@bnf.fr.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

LE MUSÉE

REVUE D'ART MENSUELLE

HONORÉE D'UNE SOUSCRIPTION DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
ET DES BEAUX-ARTS

VOLUME III

(Année 1906)

PARIS
13, RUE SAINT-LAZARE

1906

DIRECTEUR
ARTHUR SAMBON

RÉDACTEUR EN CHEF
GEORGES TOUDOUZE

LE MUSÉE

REVUE D'ART MENSUELLE

HONORÉE D'UNE SOUSCRIPTION DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
ET DES BEAUX-ARTS

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
R. F.
IMPRIMÉS

VOLUME III

(Année 1906)

DIRECTEUR
ARTHUR SAMBON

PARIS
13, RUE SAINT-LAZARE

1906

RÉDACTEUR EN CHEF.
GEORGES TOUDOUZE

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

TABLE DES MATIÈRES

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE IMPRIMÉS

Pages

AMATEUR (L'). Le Carnet de l'Amateur. 31-32, 69-72, 111-112, 258-259, 307-308, 359-360, 397-400, 433-436, 470-472
ANCEL (Jacques). L'Art à l'École 461-464
Bibliographie 62-66, 155-156, 257, 465
BAILLY (Émile). L'évolution des ateliers céramiques français 297-302
CHAPPET. Danses sacrées 79-83
CLÉMENT (G.). L'ancienne abbaye de Fécamp 95-101
COUTY (Edme). La céramique monumentale moderne 303-306
FAURE (Élie). Au pied du Parthénon 373-377
FORRER (L.). Le type de Britannia sur les monnaies de la Grande-Bretagne 404-408
FOVILLE (Jean). A travers les revues 28-30, 67
— Les pierres gravées dans l'antiquité 45-53
— La façade de San Lorenzo de Florence 108-110
— Les Hyacinthies 130-135
— Le mobilier de Boscoreale 177-186
— Le mythe d'Aphrodite 223-234
— La céramique émaillée chez les peuples antiques 278-283
— Les médailles du Cabinet de France 344-353
Le Palais et la collection Mansi à Lucques 439-445
GIRARD (Henri). La descente aux Enfers au chant VI de l'Énéide ..... 389-396 et 419-423
GUIBERT (Joseph). L'art européen en Chine au XVII^e siècle 22-27
— La gravure en couleurs au XVIII^e siècle 143-148
HAUTERIVE (Ernest d'). L'Église d'Issoire 383-388
JEAN (René). Exposition des artistes décorateurs 466-468
JOURDAIN (Frantz). Eugène Carrière 115-116
L. R. Sur l'Acropole d'Athènes 364-372
L. R. C. Le Forum romain 215-222
MORIANI (Al.). Les Pierres gravées au Cabinet de France 338-343
MOUREY (Gabriel). Discours pour l'inauguration du *Penseur* de Rodin 153-154

MUSÉE (Le). *Parmi les événements du mois*. Un musée qui étouffe..... 2-3
— Pro domo sua..... 33-35
— L'Art officiel..... 73-74
— Une réforme à l'École des Beaux-Arts..... 113-114
— L'exode des œuvres d'art..... 157-158
— La Poule aux Œufs d'or..... 213-214
— Le respect de l'œuvre d'Art..... 261-262
— Un musée où l'on travaille..... 309-311
— Les Écoles d'Art..... 351-353
— Enseigne-t-on l'Histoire de l'Art..... 401-403
— Les tableaux restaurés..... 437-438
— L'Art National au Louvre..... 473-476
NAVE (Henri la). L'Art kmer à la cité d'Angkor..... 243-248
RICOU (Georges). Henri Martin..... 249-254
ROMÉ (N. de). Les antiques au Cabinet de France..... 312-324
SAMBON (Arthur). Le Centaure..... 4-13
— Documents d'art et d'archéologie..... 54-61
— Emblema offrant le portrait d'Antiochus VII, roi de Syrie..... 75-78
— Documents d'art..... 106-107
— Trésor d'orfèvrerie et d'argenterie trouvé à Chypre..... 121-129
— La banlieue de Pompéï..... 159-161
— L'argenterie de Boscoreale..... 187-200
— Boscotrecase et la marine du Farno..... 201-212
— Bronzes grecs archaïques inédits..... 263-266
— L'atelier monétaire de Syracuse du VI^e^ au VIII^e^ siècle..... 267-273
— Faïences italiennee..... 284-296
— L'argenterie antique au Cabinet de France..... 326-337
— Bronzes et terres cuites..... 424-432
— Les Verres antiques..... 477-524
THEATÈS (O.). *La Voix des Ruines* : Volney à Palmyre..... 454-460
TOUDOUZE (Georges). Gabriel Toudouze, architecte et graveur. 14-21, 36-44, 84-94, 136-142, 378-382
— A la mémoire d'Eugène Carrière..... 72 *bis*-72 *ter*
— *Aphrodite* à l'Opéra-Comique..... 102-105
— Sparte la dompteuse d'hommes..... 117-120
— Les Salons de 1906..... 149-152
— Les peintures de Boscoreale..... 162-175
— La mise en scène d'*Aphrodite* à l'Opéra-Comique..... 235-242
— Jurys et médailles..... 255-256
— Sortie du limon de la terre..... 274-277
— Meubles et bibelots du Cabinet de France..... 354-358
— Le 4^e^ Salon d'automne..... 409-418
— Le cimetière préhistorique de l'île de Batz..... 424-427
— La Société Internationale d'Aquarellistes..... 466
— A l'Opéra-Comique..... 468-469

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE IMPRIMÉS R. F.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
R F
IMPRIMÉS

A NOS LECTEURS

Le *Musée* entre dans sa troisième année d'existence sous une forme nouvelle : il paraît mensuellement et, tout en augmentant ses illustrations et son texte, n'élève que fort peu ses prix d'abonnement.

Lorsque en 1859 Charles Blanc fonda avec le concours de Louis Viardot, de Viollet-le-Duc, d'Alfred Darcel, de A. Jacquemart et d'autres écrivains, la *Gazette des Beaux-Arts*, il répétait avec orgueil cette vieille maxime : « *La France est depuis longtemps la nation la mieux façonnée à toutes les jouissances du goût.* » Bien des années se sont écoulées, bien des bouleversements ont éprouvé et secoué la France ; mais cette qualité existe toujours. Aussi, tandis qu'ailleurs se multiplient sans cesse ces « magazines » qu'on a comparés au pain sans mie des diabétiques, la France accroît le nombre de ses revues critiques et didactiques, du bon pain de froment qui nourrit les hommes forts.

Nous nous efforçons d'appartenir à cette dernière catégorie et demandons à nos lecteurs de vouloir bien nous continuer des sympathies qui nousont été déjà si précieuses.

UN MUSÉE QUI ÉTOUFFE

Il n'est pire expédient que de commencer les choses petitement, surtout lorsqu'il s'agit des intérêts moraux d'un pays comme la France. Un moment arrive — très vite — où il faut coûte que coûte élargir, et personne n'ignore qu'il est infiniment plus difficile de rebâtir que de bâtir. C'est ce qui se passe pour l'infortuné musée du Luxembourg où l'on ne sait ce qu'on doit admirer le plus, du dévouement passionné et des prodiges effectués par l'éminent conservateur, notre confrère Léonce Bénédite, ou de la longanimité paresseuse du public qui paye et qui pourtant laisse nos artistes contemporains dédaigneusement empilés dans une bicoque dont la ridicule exiguïté fait la risée des étrangers et le désespoir de l'homme de valeur qui consacre toute son énergie à faire entrer un contenu énorme dans un contenant trop petit.

Aussi est-ce avec un soulagement indicible que dans le rapport de M. Henry Maret nous avons lu le chapitre consacré au déménagement du Luxembourg, et sans apprécier ici la question de son établissement projeté dans le séminaire de Saint-Sulpice, nous nous bornons à enregistrer le projet en demandant instamment que de projet en projet on aboutisse à quelque chose.

Il est dit d'ailleurs que dans notre beau pays de France nous emploierons toujours les monuments à un usage pour lequel ils n'étaient pas faits. Pour le Louvre, il est admis depuis longtemps par tout le monde que cet admirable édifice a tout ce qu'il faut pour constituer un des monuments essentiels de l'histoire de France et possède toutes les qualités, sauf précisément celles qu'il faudrait à un musée. Et chaque fois que pour un renseignement nous nous aventurons dans les recoins ténébreux où s'exposent aux admirations publiques des tableaux que personne n'a jamais pu voir, comme l'*Enterrement d'Ornans*, nous songeons mélancoliquement à l'Amérique qui sait si bien mettre en pratique une devise courte mais bonne en toutes choses : *The right thing in the right place!* » Qu'on ne nous accuse pas pourtant de

demander le déménagement du Louvre ! nous demandons simplement que le Luxembourg soit digne de la France.

Et même, toute réflexion faite, nous admettons volontiers qu'on emploie un édifice déjà existant, si imparfait, si défectueux soit-il : car la leçon du Grand Palais nous a enseigné une sage défiance vis-à-vis des édifices que l'on construit spécialement pour le service des Beaux-Arts.

Cependant nous oserons demander une chose certainement énorme et tout à fait inattendue : pour un musée rétrospectif, Raphaël, Rubens, Rembrandt et Jehan Fouquet ne pouvant pas protester, — ce qui est regrettable, — ne serait-il pas à souhaiter que pour un musée contemporain on demandât l'opinion des artistes dont beaucoup sont heureusement là et qui sont, somme toute, les principaux intéressés, même nous irons plus loin, les plus qualifiés pour avoir une opinion.

Dans l'organisation esthétique française, il est convenu que le Luxembourg joue le rôle d'une manière de Purgatoire où les artistes en instance de gloire posthume, admis par jugement dantesque, viennent attendre l'heure où s'ouvrira pour eux le sombre Paradis du Louvre. Mais nous ne vivons plus au temps impitoyable du vieux Gibelin, quoique le Conseil des Musées vienne de le fermer, ce Purgatoire, devant Toulouse Lautrec traité en Guelfe vaincu, avec une rigueur qui eût réjoui les rancunes d'Alighieri, lequel pour double excuse de ses ostracismes avait la politique et son génie.

Et malgré ce rappel des mœurs anciennes, faisons enfin à nos artistes un Purgatoire aéré, clair, pratique, et dont la porte soit assez large pour que Minos rajeuni laisse passer Guelfes et Gibelins — surtout lorsqu'il s'agit d'un don que de généreux citoyens font à l'État français. Autrement nous pourrions croire que la leçon de la collection Richard Wallace passant en Angleterre est déjà oubliée, et qu'il y a décidément quelque chose qui ne va pas dans cette république des Arts où M. Bonnat ne voulait récemment admettre (interview de l'*Écho de Paris*) ni révolution ni réforme, — ce qui ne laisse pas que d'être inquiétant.

LE MUSÉE.

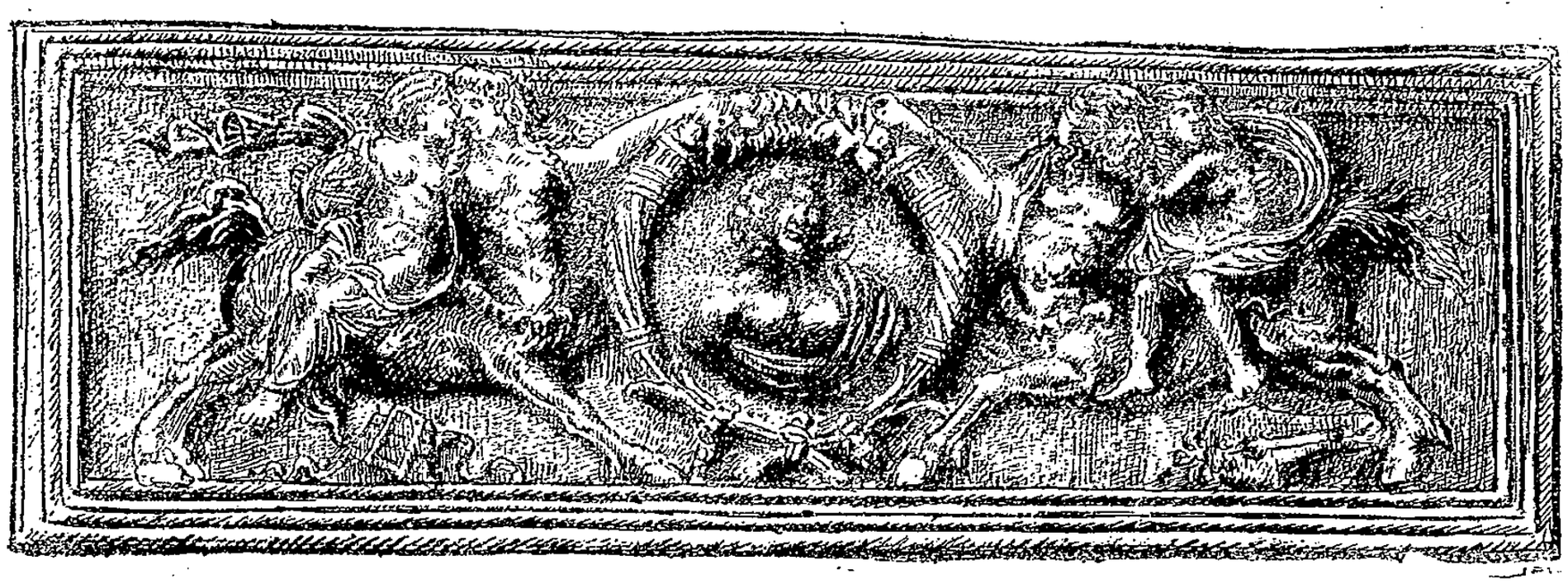


FIG. 1. — PLAQUE DE COFFRET. ÉCOLE DE DONATELLO

LE CENTAURE

FIG. 2. — MONNAIE DE LARINUM EN ITALIE

L'imagination des peuples primitifs est hantée de rêves bizarres. Les colères subites et inexorables de la Nature, suivies d'accalmies pleines de douceur, paraissent à l'esprit timoré des sauvages comme le choc de monstres réunissant aux plus belles formes tout ce qui se peut imaginer de plus hideux.

De toutes les images enfantées par la terreur des phénomènes physiques, celle du Centaure est certes une des plus curieuses. Si les dieux égyptiens, chaldéo-assyriens ou de la Grèce primitive, ayant la forme d'un corps humain à tête bestiale ou celle d'un corps de bête à tête humaine, provoquent en nous une impression étrange qui tient du délire, cet assemblage de deux corps faits pour vivre séparément nous choque peut-être davantage, tout en nous séduisant par l'heureux parti que l'art a su en tirer.

C'est de la Chaldée que serait venue à la Grèce cette bizarre création et nous donnons le dessin d'un Centaure sagittaire qui se voit sur une stèle en calcaire du British Museum, portant le nom du roi Mali-Sihu que l'on voudrait placer au XII^e^ siècle avant notre ère (fig. 3). Pour la Grèce, c'est bien à un mythe naturaliste qu'il faut rapporter la première conception de ces monstres; mais les poètes et surtout les artistes y voient de bonne heure l'image de l'esprit bestial et sauvage opposé à la force de l'intelligence et du bien. Dans l'*Iliade* ils sont désignés sous le nom de φῆρες et représentés comme des animaux au poil hérissé, personnifiant les habitants sauvages des montagnes

FIG. 3. — DÉTAIL D'UNE STÈLE CHALDÉENNE PORTANT LE NOM DU ROI MALI-SIHU (BRITISH MUSEUM)

de la Thessalie, cavaliers incomparables (Diod., IV, 70 ; Eusthat. ad Iliad., 268, p. 102, 8 ; Héraclit, 5).

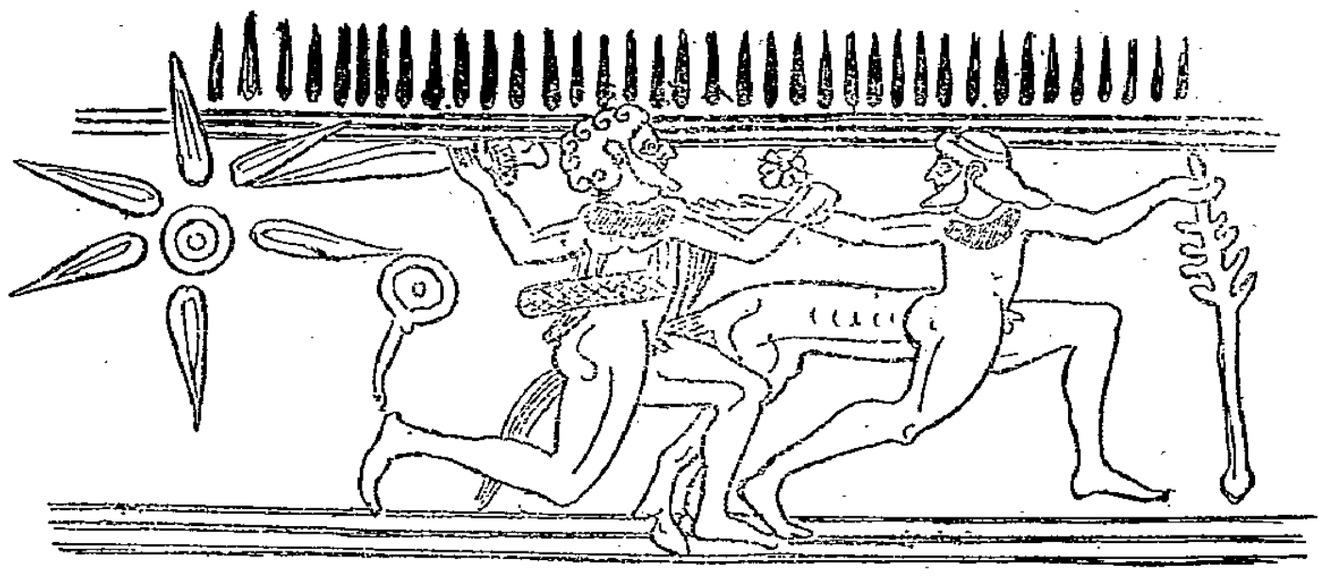


FIG. 4. — HÉRAKLÈS POURSUIVANT UN CENTAURE
ARYBALLE CORINTHIEN. MUSÉE DE NEW-YORK

La tradition la plus répandue sur l'origine des Centaures est celle que nous lisons dans Pindare (*Pyth.*, II, 35-70). Ixion, coupable du meurtre de son beau-père, avait été purifié par Zeus, qui l'avait admis auprès de lui ; mais, épris de Héra, Ixion avait manqué aux lois de l'hospitalité, et Zeus, ayant connaissance de cet amour criminel, lui avait tendu un piège, donnant à une nuée, Néphélé, la forme de Héra. De leur embrassement naquit Centauros. « *Cette étrange mère* » — dit Pindare — « *produisit un fils qui dans la nature n'avait pas son semblable. Monstre féroce, les Grâces ne présidèrent point à sa naissance et il fut avec dédain repoussé par les hommes et flétri par les lois divines. Centauros — c'est le nom que lui donna sa mère — se mêla dans les vallées du Pélion aux cavales de Magnésie. De cette union sortit un peuple d'enfants merveilleux qui ressemblaient à leur mère par le bas du corps, par le haut à leur père.* »

Dans les œuvres d'art les plus anciennes, les Centaures ont une forme entièrement humaine à laquelle est soudée une croupe de cheval. Ainsi Pausanias (V, 19, 7), décrivant le centaure Khiron, d'après le coffre de Kypsélos exécuté vers la fin du VII^e^ siècle, nous dit : « *Tous ses pieds n'étaient pas ceux d'un cheval, mais par devant il avait des pieds humains.* » La représentation la plus ancienne de ce type se trouve sur un tesson de vase provenant de Camiros, dans l'île de Rhodes

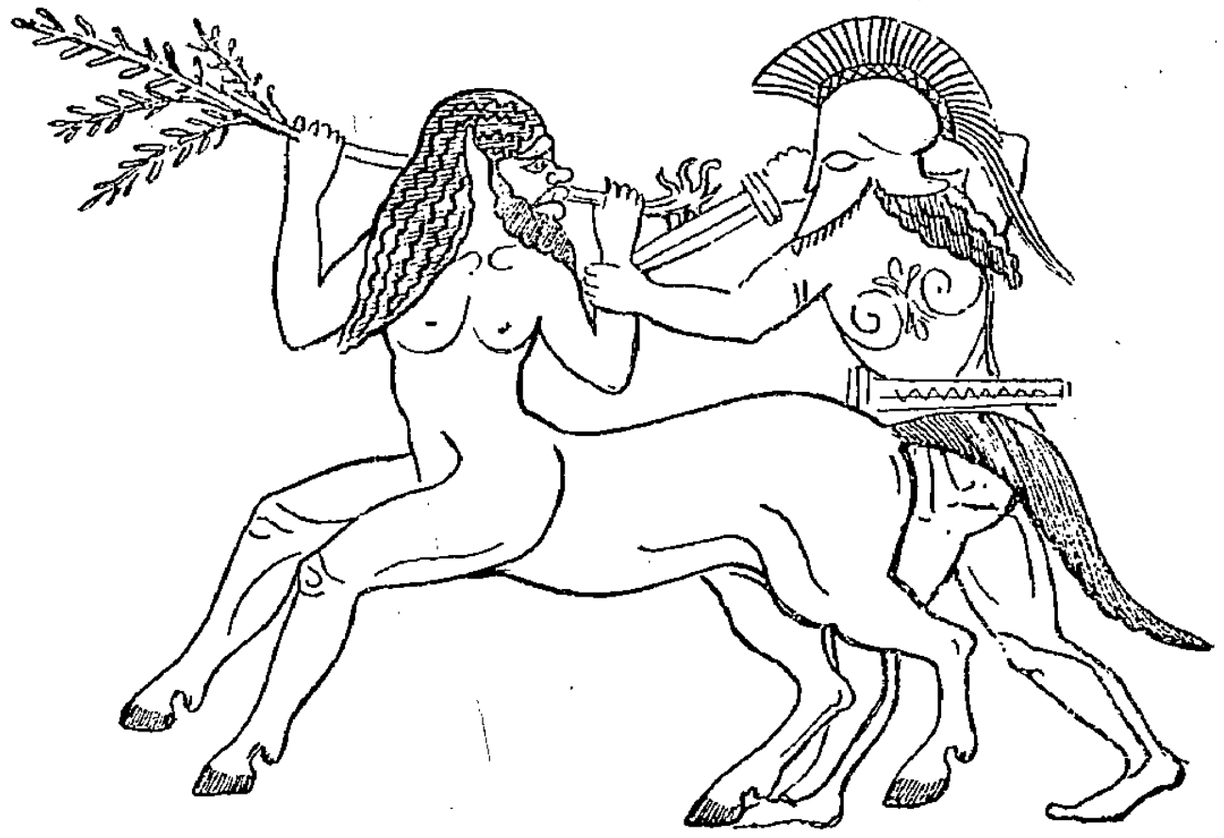


FIG. 5. — VASE DE STYLE IONIEN TROUVÉ A CAERE (LOUVRE)

(Milchhöfer, *Anf. der Kunst*, fig. 48); entre autres monuments correspondants à la description de Pausanias on cite la frise du temple d'Assos en Mysie, une statuette de bronze découverte à Athènes dans les substructions de l'Acropole, les statuettes du Louvre, des plaques de bronze repoussé trouvées à Olympie, de nombreuses peintures de vases, voire même des figurines votives en plomb, déposées dans le temple de Ménélas et Hélène, au sommet d'une colline voisine de Sparte (Tsoundas, Ἐφ. ἀρχ, 1892). Nous ajoutons à ces exemples un curieux vase corinthien de la Coll. Canessa au Metropolitan Museum de New-York (fig. 4). On voit aussi des jambes humaines terminées par des sabots de cheval sur une hydrie de style ionien, au Louvre (fig. 5), et sur l'anse d'un vase archaïque en bronze trouvé en Italie.

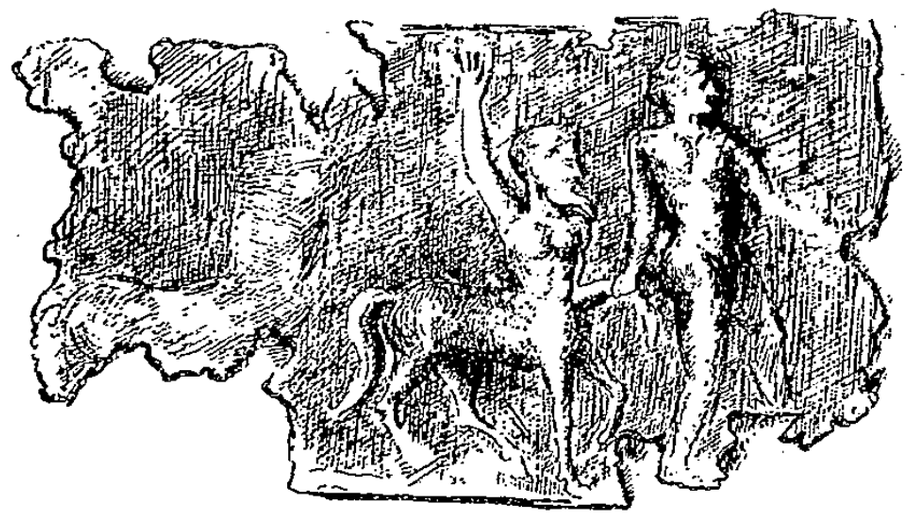


FIG. 6. — PLAQUE DE BRONZE REPOUSSÉ
ORNEMENT DE COFFRET (COLL. SAMBON)

La signification naturaliste du mythe est surtout évidente là où nous voyons les Centaures fuyant devant Héraklès, dieu Soleil. Voici comment, plus tard, les poètes racontaient la fable d'Héraklès combattant les Centaures. Allant à la chasse du sanglier d'Érymanthe, il avait reçu l'hospitalité du centaure Pholos, fils de Silène et de la nymphe Mélias, dont la douceur de mœurs contrastait avec la férocité des autres Centaures. Pour fêter le héros, l'hôte d'Héraklès ouvrit un tonneau qu'il avait reçu en présent de Dionysos. Attirés par l'odeur du vin, les Centaures vinrent en foule devant l'antre de Pholos, réclamant leur part. Armés de quartiers de roche, de pins déracinés, brandissant des torches ardentes et secondés par leur mère Néphélé qui verse la pluie à torrents, ils fondent sur Héraklès. Celui-ci les reçoit à coups de flèches, les met en déroute, et l'arc tendu ou le glaive à la main les poursuit jusqu'au cap Malée (Apollodore, II, 5, 4). Ce sujet est représenté sur les bas-reliefs archaïques du Temple d'Assos (frise conservée au Musée ottoman de Tchinli-Kiosk; Clarke, pl. XV) ; voyez aussi la fig. 4, et Reinach, Répertoire des Vases peints.

Héraklès est le héros d'une autre légende ayant pour sujet une centauromachie. Déjanire, fille du roi d'Étolie Dexamenos, avait été fiancée à Héraklès; mais après le départ du héros, le centaure Eurytion l'avait demandée en mariage et le père avait cédé par crainte; Héraklès arriva le jour même des noces, tua Eurytion et emmena Déjanire (Apollodore, II, 515; Hyg., fab. 31, 33; Pausan., VII, 18,1).

Cette fable et celle également étolienne du centaure Nessos essayant d'enlever Déjanire au passage du gué du fleuve Euenos alimentèrent surtout la peinture grecque et sont souvent représentées sur les vases grecs des VI^e^ et V^e^ siècles ; l'enlèvement de Déjanire se voit aussi sur une fresque célèbre de Pompéi, conservée au Musée de Naples. Les monnaies frappées à la fin du VI^e^ siècle et au commencement du V^e^ par les rudes tribus macédoniennes nous offrent aussi des images intéressantes d'un Centaure enlevant une nymphe ; je ne connais rien de plus vigoureux que le type de ces pièces (voyez Head, *Hist. Num.*, fig. 115).

FIG. 7. — KHIRON
PEINTURE D'UN VASE ATTIQUE DU V^e^ SIÈCLE

Sur un vase béotien d'une époque très ancienne, conservé au Louvre, nous voyons la Gorgone tuée par Persée, sous la forme d'une Centauresse (Pottier, *Cat.*). Il y a là un mélange de types qui, à une époque postérieure, prendront des formes plus précises et on pense aux détails assez anciens de la légende qui faisait naître Pégase du sang jaillissant du tronc inerte de Méduse.

Mais la signification naturaliste se perd peu à peu, et l'art et la littérature ne voient guère autre chose dans ce monstre que l'*homme sauvage*, aux instincts

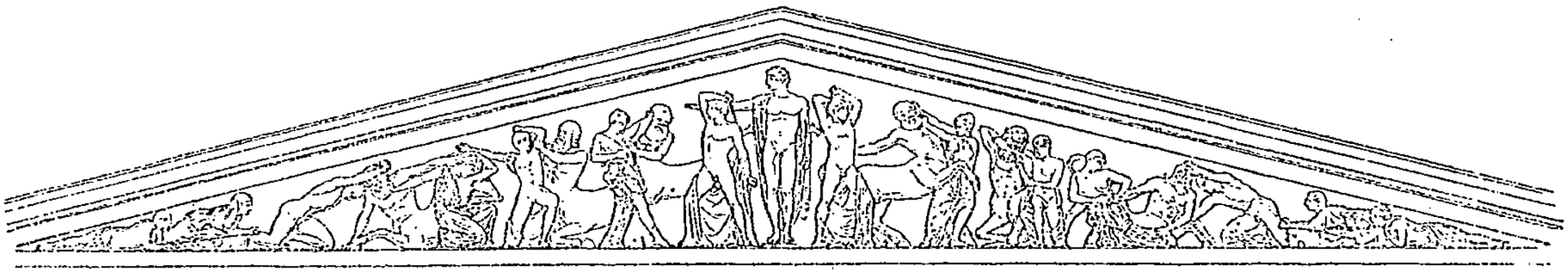


FIG. 8. — FRONTON OUEST DU TEMPLE DE ZEUS, A OLYMPIE
LUTTE DES LAPITHES ET DES CENTAURES

bestiaux, habitant les cavernes, grand chasseur, luxurieux et ivrogne ; réunissant — selon l'expression d'Ovide — « *la vigueur des deux êtres les plus vigoureux* ». Et pourtant cette conception n'est pas suffisante pour l'esprit observateur des Grecs : parmi ces êtres rudes, le philosophe discerne l'homme qui cherche la solitude des bois et des montagnes, non pas à cause d'instincts sauvages, mais par tristesse d'âme. C'est l'hippocentaure Khiron (fig. 7), fils de Kronos et de la nymphe océanide Philyra, que Pindare qualifie « *d'ami des hommes* » et qu'Homère appelle « *le plus juste des Centaures* » ; c'est Pholos, fils de Silène, dont la douceur de mœurs était proverbiale. Khiron fut le maître d'Asklépios qu'Apollon lui avait confié à sa naissance pour l'instruire dans l'art de la

médecine; il fut l'ami ou le précepteur d'un grand nombre de héros; on citait: Jason et son fils Médos; le chasseur Actéon, Pélée et Achille. Symbole touchant entre tous, Khiron remet à Pelée la lance de frêne qui devait faire des prodiges dans les mains d'Achille, mais qui aussi avait cette noble vertu de guérir les blessures qu'elle avait faites. Nous avons publié un bronze d'applique représentant l'éducation d'Achille (Cat. Collect. Warneck, p. 22); ce sujet se trouve sur un sarcophage du British Museum provenant de Hierapytna, en Crète, sur un vase du v^e^ siècle, au Louvre, sur le bisellium du Capitole, etc. Un des tableaux de Philostrate (Imag., II, 2) était consacré à l'éducation d'Achille.

FIG. 9. — COUPE D'ONÉSIMOS. LAPITHE ET CENTAURE. GLYPTOTHÈQUE DE MUNICH

L'art grec aime l'expression de la lutte; dès son enfance il aborde volontiers les difficultés des tumultueux enlacements des corps. Aussi, la légende thessalienne de la lutte de Thésée contre les Centaures aux noces de Pirithoos et d'Hippodamie jouit-elle d'une grande faveur. Les monuments les plus célèbres nous montrent cette lutte, qui, sur le fronton ouest du temple de Zeus à Olympie, se déroule féroce et enfiévrée sous le regard calme et le geste austère d'un dieu (fig. 9), qui sur les métopes du Parthénon et du Théséion s'étale, magistralement résumée en groupes, qui sur le Hérôon de la ville lycienne de Trysa et sur la frise du temple de Phigalie se poursuit désordonnée et tumultueuse. Elle semble l'expression même de l'âme grecque indomptable et avide de nobles impressions. La peinture ne fut pas moins prompte à s'emparer de ce sujet et il suffira de citer la coupe admirable d'Onésimos (fig. 9). C'est aussi le mythe le plus populaire dans la littérature et on le trouve déjà dans Homère et dans Hésiode. Selon le récit homérique, amplifié dans la suite, Pirithoos, roi des Lapithes, ayant invité à ses noces avec Hippodamie le centaure Eurytion, celui-ci, pris de vin, ose porter les mains sur la fiancée; il est châtié par les Lapithes qui le chassent après lui avoir coupé le nez et les

CENTAURE, STATUETTE EN BRONZE TROUVÉE EN ASIE MINEURE

oreilles. Il en résulte une lutte féroce. Ovide a tracé avec un sentiment exquis un épisode touchant de cette lutte; la mort de Cyllare et de son épouse Hylonomé.

« *Dans cette mêlée terrible ta beauté ne put te sauver, ô Cyllare; tu étais beau autant qu'un Centaure peut l'être, ta barbe commençait à peine à paraître et la couleur en était dorée, de tes épaules une chevelure dorée descendait jusqu'au milieu de tes flancs, une fleur de vigoureuse jeunesse brillait sur ta figure; ton cou, tes épaules, tes mains, ta poitrine rappelaient les heureuses proportions d'un beau corps sculpté par un habile artiste; ce qu'il avait du cheval était aussi parfait que ce qu'il avait de l'homme; donnez lui un cou et une tête et il sera digne de Castor, tant sont admirables et sa croupe et ses flancs élevés; tout son corps est plus noir que la poix, mais ses jambes et sa queue sont d'une éclatante blancheur.* » Il est blessé à mort et Hylonomé, se précipitant sur le trait qui l'a terrassé, meurt de sa mort en l'embrassant.

FIG. 10. — L'INDIFFÉRENT (MUSÉE DU CAPITOLE)

A la légende de ces noces ensanglantées se rattache aussi un autre épisode intéressant : la mort de Cénée, cette nymphe qui aimée de Poseidon avait souhaité changer de sexe et d'être invulnérable, et qui trouva la mort, étouffée dans un fossé sous les quartiers de roche et les pins déracinés. Ce sujet est reproduit souvent sur les vases antiques, et parmi les exemples les plus célèbres nous citerons le vase François, à Florence, et le cratère de la Bodleian à Oxford (Voyez le *Musée*, vol. I, p. 32).

Déjà l'art grec des IVe et IIIe siècles s'était efforcé de mettre le sourire sur les lèvres de ces êtres bizarres. Zeuxis avait peint une Centauresse allaitant son enfant, et cette peinture célèbre, décrite par Lucien, a inspiré un grand nombre d'œuvres industrielles dont nous admirons le charme exquis: un camée de Florence (Gori Mus. Flor., I pl. 92, 5), un vase d'argent du Cabinet de France provenant de Pompéi, offrent un sujet analogue. Sur un sarcophage romain du Louvre, trouvé en 1805, près de Bordeaux (voyez la vignette en cul-de-lampe), on voit une Centauresse accroupie ouvrant les bras pour recevoir au sein un petit Centaure; sur un autre sarcophage du même musée est sculpté un Centaure portant sur son bras levé le petit Bacchus qui, assis à

califourchon sur le biceps du monstre, paraît effrayé de la hauteur où il se trouve et crie en étendant les deux bras (Frœhner, *Cat.*, n° 300, Famille de Centaures. Citons aussi la Centauresse de la coll. Giustiniani). Ces ouvrages s'étaient multipliés sous l'influence de l'art alexandrin qui se plaisait surtout à représenter les Centaures humanisés dans les scènes de poésie bucolique,

FIG. 11. — THÉSÉE COMBATTANT LE CENTAURE BIANOR
GROUPE DE BARYE, D'APRÈS UN DESSIN DE LANÇON (ARSÈNE ALEX. BARYE, LIBRAIRIE DE L'ART)

apportant, en bons paysans, à Pirithoos des fruits, se joignant aux cortèges nuptiaux, jouant des instruments de musique, se pliant à un rôle comique de pères nourriciers, faisant souvent partie du thiase dionysiaque, attelés même au char du dieu : ils aiment la gaieté et le vin, et leur force brutale se plie inoffensive aux caprices des Éros.

Deux sculptures en bronze de l'époque hellénistique, dont on a trouvé plusieurs copies en marbre, entre autres celles en basalte noir et

avec la signature d'Aristéas et Papias, natifs d'Aphrodisias en Carie, qui décoraient la célèbre villa d'Hadrien à Tivoli, représentaient des Centaures chevauchés par des Amours. L'un, jeune, à la mine rieuse et insouciante (fig. 10); l'autre, vieux, à la figure tourmentée, les mains liées derrière le dos. Une copie de cette seconde sculpture, conservée au Louvre, a inspiré à Maurice de Guérin sa plus belle poésie. Les jolies coupes d'argent de Pompéi, au Musée de Naples, sont ornées de Centaures et de Centauresses taquinés par des Amours; une peinture bien connue de Pompéi nous montre un Centaure maltraité par une Bacchante assise sur sa croupe (*Museo Borb.*, t. III, 20); d'autres fresques trouvées à Pompéi (*Mus. Borb.*, 3, 51) et une mosaïque de Tivoli (aujourd'hui à Berlin) ont pour sujet des Centaures aux prises avec des bêtes féroces dans des pays montagneux.

L'art alexandrin s'était servi du Centaure comme cariatide (voyez la cimaise dans une peinture architecturale de Boscoreale, Sambon, *Les fresques de Boscoreale*, p. 8); il avait créé aussi un nouveau type de vase d'argent en forme de Centaure, dont on voit un exemple sur le célèbre vase en sardonyx du Cabinet de France connu sous le nom de vase de Ptolémée.

L'art romain fit bon accueil à cette image, mais sans lui donner droit de cité et sans rien changer aux éléments hellénistiques; elle resta longtemps ainsi figée et nous voyons encore au VI^e^ siècle de notre ère, sur le beau diptyque en ivoire de la Bibliothèque de Sens, un Centaure et une Centauresse traînant le char triomphal de Bacchus.

Le Centaure tient encore une place assez importante dans les décorations symboliques de l'art chrétien: c'est un emblème d'impureté et de fausses doctrines, souvent même de l'adultère; c'est un démon jadis puissant dans le monde païen, et saint Jérôme parle d'un hippocentaure qu'aurait rencontré saint Antoine en allant voir au désert saint Paul ermite. Dans une peinture de Giotto, un Centaure se dresse devant saint François en prière.

FIG. 12.
GRAVURE D'ANTONIO POLLAJUOLO

Dante, dans le XII^e^ chant de l'*Enfer*, décrit les Centaures comme des démons tourmentant les âmes damnées de ceux qui ont tué et qui sont immergés dans une mare de sang bouillant; ils les transpercent de flèches dès qu'elles essayent de se soulever plus que leur condamnation ne le permet :

I' vidi un' ampia fossa in arco torta
. . . . . .
E tra l'piè della ripa ed essa in traccia
Correan Centauri armati di saette
Come solean nel mondo andare a caccia
. . . . . .
D'intorno al fosso vanno a mille a mille,
Saettando quale anima si svelle
Del sangue piú che sua colpa sortille.

C'est dans cet ordre d'idées que Orcagna les a représentés dans ses fresques célèbres du Campo Santo de Pise.

Les lecteurs du *Musée* trouveront à la page 45 de notre volume II, l'image d'un Centaure sagittaire reproduite d'après les bas-reliefs du soubassement du portail des Libraires à la cathédrale de Rouen; sur la porte latérale de l'église de Saint-Denis on voit un Centaure musicien servant de console à l'une des statues de rois, et bien d'autres exemples peuvent être cités dans l'art français des XIII^e^ et XIV^e^ siècles.

Les artistes italiens des XV^e^ et XVI^e^ siècles, nourris de légendes antiques, évoquent souvent cette image; voyez au Louvre les panneaux de Piero di Cosimo représentant les noces de Thétis et de Pélée; voyez la belle toile de Mantegna ayant pour sujet la Sagesse victorieuse des vices. Nous donnons le dessin d'un détail d'une gravure d'Antonio Pollajuolo, représentant un combat de léocentaures (fig. 12), et d'une plaque de coffret de l'école de Padoue, du XV^e^ siècle (fig. 1). Cette sculpture est inspirée des sarcophages romains (comparez Reinach, Stat. I, p. 23); le même sujet se trouve sur le monument de Pline le Jeune, de la cathédrale de Côme, dû au ciseau des Rodari (1498). Les plaquettes de la Renaissance italienne nous montrent souvent des Centaures. L'enlèvement de Déjanire a été traité par Riccio et par Moderno. Caradosso Foppa avait fait un encrier d'argent sur lequel était représenté le combat des Centaures et des Lapithes. Contentons-nous de citer pour le XVI^e^ siècle le beau dessin de Raphaël aux *Uffizi*, représentant le combat d'Hercule avec les Centaures; pour le XVII^e^, l'enlèvement d'Hippodamie par Rubens (gravé par P. Ballin, une esquisse est dans la coll. Warneck), qui avait un goût très vif pour les sujets mythologiques et pour l'étude de l'antique.

Parmi les artistes modernes, Barye se plut à évoquer cette image dans le même esprit qui avait inspiré les artistes du Parthénon et du Théséion, c'est-à-dire de la lutte entre le bien et le mal, entre la civilisation et la barbarie; il y travailla longuement et exposa son œuvre favorite au Salon de 1850, sous l'appellation de *Thésée combattant le centaure Bianor* (fig. 11).

Peut-être y a-t-il en ce groupe fameux quelque souvenir des vers célèbres dans lesquels André Chénier en son poème de *L'Aveugle*, chanta après Homère, les noces tragiques de Pirithoüs :

. . . . . .
D'un érable noueux il va fendre sa tête
Lorsque le fils d'Égée, invincible, sanglant,
L'aperçoit, à l'autel prend un chêne brûlant,
Sur sa croupe indomptée, avec un cri terrible,
S'élance, va saisir sa chevelure horrible,
L'entraîne, et quand sa bouche ouverte avec effort.
Crie, il plonge ensemble et la flamme et la mort...

D'un autre côté, Gustave Moreau peignait des Centaures dans ces paysages fantastiques qui hantèrent sans cesse son esprit rêveur et exalté, et revenait souvent, sur ce sujet, le caressant de ses couleurs magiques. Et — *last but not least* — Rodin exposait récemment cette Centauresse cramponnée à un tronc d'arbre, mystique emblème des forces créatrices de la terre. Et celle-là n'est-elle pas parente de la Centauresse plaintive à qui José-Maria de Hérédia fait regretter le temps passé :

Jadis, à travers bois, rocs, torrents et vallons
Errait le fier troupeau des Centaures sans nombre
Sur leurs flancs le soleil se jouait avec l'ombre
Ils mêlaient leurs crins noirs parmi nos cheveux blonds.

A. Sambon.

DÉTAIL D'UN SARCOPHAGE ANTIQUE AU LOUVRE

GABRIEL TOUDOUZE

ARCHITECTE ET GRAVEUR

(7 Février 1811 — 25 Mai 1854)

Si le nombre des artistes — écrivains, peintres, sculpteurs, graveurs, musiciens, — dont l'injustice des hommes a fait des « oubliés » ou des « méconnus » est très considérable et a permis de jour en jour d'augmenter le nombre immense des réhabilitations parfois éclatantes, elle n'est pas moins longue la liste de ceux dont l'injustice de la Nature a fait des « inconnus » : je veux dire ceux-là que la mort — la *mors acerba* des anciens, la mort prématurée — a fauchés au moment où, de leur labeur et de leur inspiration, allait éclore l'œuvre rêvée par eux durant de longues années. Ceux-là sont les frustrés de leur part de gloire, les vaincus à qui la vie n'a pas laissé le loisir de parfaire leur œuvre et n'a pas permis de se présenter debout, dans leur entier développement intellectuel, devant la postérité. Et parmi eux souvent l'historien attristé trouve, en fouillant les archives, des promesses si brillantes qu'il se sent étreint d'une tristesse profonde en songeant aux fleurs éclatantes et aux fruits savoureux qu'eut portés avec orgueil l'arbre trop tôt fauché.

De ces promesses qui jamais ne connaîtront leur accomplissement, de cette œuvre commencée que jamais ne continueront les doigts que le froid éternel de la mort a glacés, de ces essais, de ces esquisses, de ces œuvres premières si pleines de santé joyeuse, de débordante activité et d'énergie virile, se dégage une immense mélancolie et monte le lourd parfum de tristesse qu'exhalent les œuvres douloureuses qui souffrent de ne pas être terminées. Et ramené au jour, chaque document où le trait inachevé attend depuis des années la main de son créateur qui jamais plus ne reviendra, chaque feuille jaunie, desséchée dans l'attente sans fin, semble répéter la lente plainte qui passe à travers les *Limbes* de Casimir Delavigne :

— Oui, je me souviens du passé,
Du berceau vide où j'ai laissé
Mon rêve à peine commencé.....

Aussi est-ce avec une piété toute particulière et un peu maternelle que les grandes collections publiques doivent accueillir, pour leur accorder le doux abri durable de leur conservation affectueuse, ces séries d'œuvres incomplètes, inachevées, si instructives, si émouvantes, où la mort brutale et aveugle a figé

pour jamais la chaude pensée vivante d'hommes qui, s'ils avaient eu la joie de vivre pour continuer à créer, eussent peut-être pris le rang que le Destin leur réservait parmi l'immense cohorte de leurs frères intellectuels, les hommes dont la pensée au cours des âges fait l'orgueil et la force de la Nation.

Et pour la même raison, il convient que très pieusement aussi on fasse connaître, on publie les parties essentielles de ces œuvres, afin tout ensemble de rendre aux morts l'hommage qui leur est dû et de donner aux vivants la bonne jouissance d'une chose belle, et par conséquent utile.

Au nombre de ces trop tôt disparus, de ces partis prématurément sous les coups de la *mors acerba* antique, il faut placer l'architecte et graveur Gabriel Toudouze, dont la très importante œuvre dessinée est maintenant à la disposition de tous au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale depuis peu; et il a paru à l'auteur de ces lignes que c'était bien le devoir d'un petit-fils, de faire, cinquante-deux ans après, connaître l'œuvre inconnue de l'artiste très pur qui trop tôt s'en alla, laissant à ses descendants la tâche, aujourd'hui accomplie par celui-là, de sauver son œuvre commencée des éternels oublis.

I

SA VIE ET SES IDÉES

Fils de Louis-Gabriel Toudouze et de Adélaïde-Augustine Legros, Auguste-Gabriel Toudouze naquit à Paris le 7 février 1811, à cette époque précise où parmi l'étonnement et la stupeur du monde, entraînant la Grande Armée dans les glaces de Russie, l'empereur Napoléon allait en quatre années précipiter la France dans les plus atroces épreuves, lui faire connaître une série d'épuisantes défaites, deux invasions terribles et trois changements de régime.

L'enfance, la jeunesse, l'adolescence de Gabriel Toudouze s'écoulèrent donc dans cette France intellectuellement si troublée qui connut les grandes luttes politiques et les grands mouvements d'opinion des règnes de Louis XVIII et de Charles X; et il fut de ces jeunes gens dont Victor Hugo dans les *Misérables* a si intensement analysé la psychologie laborieuse et ardente. Comme eux il vécut ces heures troubles de la conscience nationale qui suivirent l'immense mouvement révolutionnaire transmué en épopée impériale, et qui précédèrent les grandes batailles de la liberté de 1830 et de 1848; comme eux il passa, à l'heure où se révèlent à l'homme, dans l'arrivée à l'âge viril, toutes les passions et toutes les aspirations, par les étapes que gravirent les jeunes gens de ces trente années pendant lesquelles la mentalité française connut des instants

si admirables à vivre dans tous les domaines de la pensée. Contemporain des plus grands génies de la littérature et de l'art romantique, dont les hasards de la destinée allaient par la suite le faire l'ami et le compagnon de luttes, il prend place dans cette cohorte immense des sincères et des enthousiastes, passionnément épris de puissant idéal, de hautes passions et de nobles désirs, qui allait donner à la France, au sortir de la saignée guerrière de l'Empire et de la paix fiévreuse de la Restauration, une si éclatante gloire littéraire et artistique. Et son œuvre — si incomplète soit-elle — est là pour prouver qu'il eût tenu, parmi ses compagnons à qui la Nature fut plus clémente, la place honorable que lui réservaient ses grandes qualités.

Travailleur acharné, aimant le labeur pour les joies puissantes qu'il donne, pour le grand repos qu'il apporte, pour l'exaltation qu'il fait de la valeur morale de l'homme en proie aux saines affres de la conception et de la création intellectuelles, Gabriel Toudouze, dès l'adolescence, mit au service de cette qualité primordiale une indomptable énergie et les précieux auxiliaires de son goût délicat naturellement raffiné, de sa claire vision des êtres et des choses, et aussi un besoin passionné de précision qui, loin de l'entraver, s'alliait au contraire à merveille avec les désirs et les volontés de son imagination riche et vigoureuse.

Seuls les esprits secs en effet prenant, suivant la très juste ironie de Victor Hugo, « *les défauts qu'ils ont pour des qualités que les autres n'ont pas* », croient volontiers et professent doctoralement que la précision et l'imagination sont vertus contraires et sœurs ennemies, s'excluant l'une l'autre sans rapprochement possible : leur erreur est géante et provient de leur vue trop courte qui ne leur permet pas d'embrasser la réalité totale des choses. Les preuves en sont éclatantes et nombreuses, et parmi tant d'entre elles, pour le montrer, il suffirait de rappeler ce qu'écrivait de lui-même ce haut voyant qui fut Gustave Moreau : « *Mon plus grand effort, mon unique souci, ma préoccupation constante est de diriger le mieux que je puis cet attelage, si difficile à conduire d'un pas égal, mon imagination sans frein et mon esprit critique jusqu'à la manie.* » Et ce fut là justement, pour la grande confusion des faiseurs de systèmes dont les théories se démentent si aisément, la qualité maîtresse de Gabriel Toudouze dès ses premiers pas dans sa carrière ; ce fut la marque indélébile dont se frappèrent tout de suite comme d'une griffe personnelle ses premiers travaux ; ce fut la règle intime de son labeur ; ce fut la déterminante de sa carrière ; c'est l'explication de son œuvre ; et ce restera de cette œuvre l'essentielle et primordiale caractéristique que l'on pourrait résumer ainsi : intime union de l'absolue précision et de l'intense poésie.

SOLEIL COUCHANT SUR SYRACUSE, D'APRÈS UNE AQUARELLE DE GABRIEL TOUDOUZE

(CABINET DES ESTAMPES, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE)

Pour cet esprit tout de clarté, de lumière, pour cet assoiffé d'exactitude et ce passionné d'imagination, l'architecture semblait bien la voie naturelle, le grand chemin rêvé, la route féconde où l'on pouvait marcher à grands pas solides pour aller vers l'idéal entrevu au sommet de la vie; — mais l'architecture conçue à la manière robuste des grands aïeux, de ces maîtres d'œuvre de notre admirable moyen âge, de ces ancêtres selon la chair, selon le sang, selon l'esprit, dont nous sommes les fils directs, immédiats, les descendants imbus de leur âme et qui comprirent cet art primordial, cet art maître de tous les autres, avec la sérénité et la majesté d'esprits-rois.

Et justement c'était alors le moment précis où, sous le grand mouvement romantique, l'injustice classique commençait à se réparer et où, relevant dans l'ostracisme le mot injurieux de « *gothique* » signifiant « barbare », pour en faire un nom d'honneur et un drapeau de bataille, les jeunes entre 1825 et 1835 se réclamaient de leurs aïeux directs au nom des liens du sang et de l'esprit et rappelaient à la France oublieuse la splendeur de son passé. Parmi ces jeunes, Gabriel Toudouze fut un des plus ardents, et comme le montrera plus loin une page extraite d'un de ses carnets de voyage, il professa pour l'art du moyen âge une passion enthousiaste qui tenait de la piété filiale, — sans que jamais cette préférence si marquée et si raisonnée le rendît injuste à l'égard de l'art antique : mais il aimait ce dernier avec son cerveau et sa raison, tandis qu'il adorait le gothique avec toute son âme et tout son cœur.

Ses premières études et ses premières esquisses le montrent en effet attiré avant tout par la beauté puissante de l'art national, et dans ses croquis, dans ses projets, dans les notes jetées au travers de ses carnets, l'idéal français apparaît toujours impérieux, dominateur. Les revers qui frappèrent ses parents et ne lui rendirent point cléments ses débuts dans la vie, n'altérèrent point l'ardeur brûlante qu'il portait au travail et les nécessités de l'existence ne firent qu'augmenter le désir qu'il avait de parvenir. Son éducation artistique fut faite en grande partie par lui-même, et il prit en outre contact avec le monde des arts en travaillant à l'atelier qui était le groupement révolutionnaire de l'époque, l'atelier Labrouste, où il entra au printemps de 1831 : dans ses papiers [1], un grand chapiteau ionique avec volutes, oves et palmettes, d'une grande finesse de lavis, bien soigné et détaillé, porte de sa main cette inscription : « *Le 12 mars 1831, jour de mon entrée chez M. Labrouste.* » Chez Labrouste était le foyer des doctrines nouvelles et malgré les chapiteaux ioniques au lavis, on y prêchait la révolte contre les classiques et l'amour du gothique.

1. Cabinet des Estampes. Bibliothèque nationale.

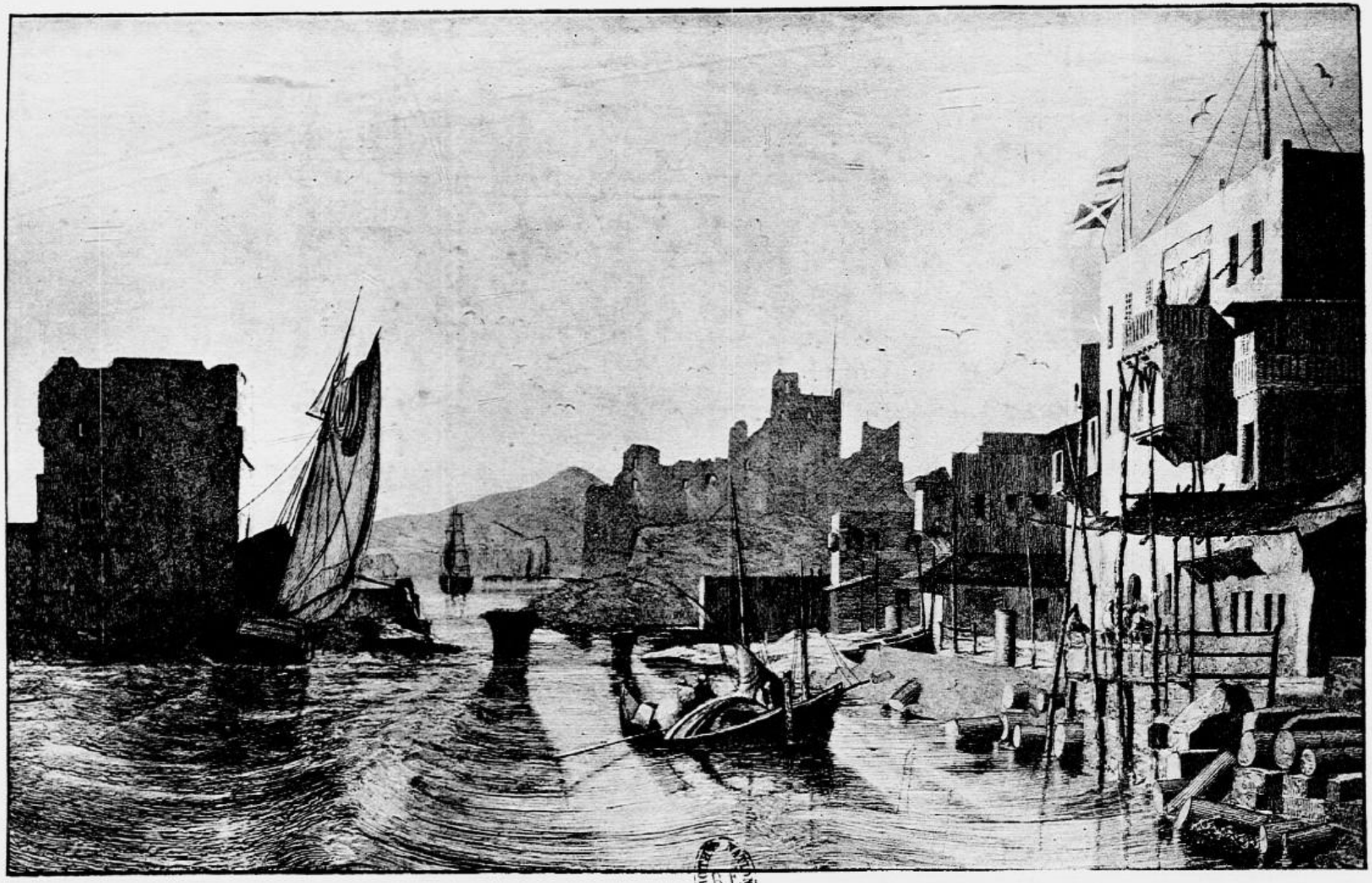
Architecte de la ville de Marseille, il apporta dans ses projets, en particulier un projet d'église (esquisse en coupe) qui figure dans ses papiers [1], cet esprit libéré qui lui faisait chercher une reprise, une transformation de l'ancienne architecture française à laquelle il adjoignait la clarté vivante des mosaïques byzantines. Divers autres projets de dates différentes le montrent toujours préoccupé de cette même pensée; et enfin, après avoir commencé à réunir de nombreux documents durant plusieurs voyages en Italie où il fut même attaché à la construction du chemin de fer de Naples à Castellamare (Bologne 1831, Sicile mars 1839, Rome 1839 et 1840, Toscane hiver de 1840, Venise hiver de 1839-1840), il visita également la Belgique, l'Allemagne, le Tyrol (1840) et la Suisse, — un séjour de trois années à Strasbourg acheva de compléter cette première partie de ses travaux. Là, dans la vieille capitale de l'Alsace, il travaillait avec son ami Gustave Klotz qui restaurait les admirables portes de bronze de la vieille cathédrale, par conséquent vivant en plein passé, en pleine résurrection historique, en pleine âme gothique.

Ce fut de Strasbourg que, le 18 septembre 1843, il partit en compagnie de Gustave Klotz et de A. Samn pour accomplir un projet cher à son cœur, un voyage en Orient, dont le prestigieux mirage attirait son ardente imagination : avec ses compagnons de voyage, il gagna le Midi de la France, Malte, puis Constantinople, et, de là, parcourut la Palestine, l'Asie Mineure, la Syrie l'Égypte, et revint en France par l'Italie, rapportant une admirable collection de notes, d'aquarelles, de croquis, de dessins qui comprend plusieurs milliers de pièces d'une finesse inouïe d'exécution et dont il comptait tirer l'œuvre qui remplirait enfin le but de sa vie.

Ce qui tentait sa double passion pour la précision et la couleur, c'était cet art si riche, si admirable : l'eau-forte. Cette matière chaude et plastique, la plaque de cuivre, cet outil vivant, l'acide, lui paraissaient les deux armes qui lui permettraient le mieux de faire vivre ses visions orientales, et patiemment, laborieusement, il entreprit une énorme publication, celle de ses *Souvenirs de voyage*. Fines, délicates, fouillées comme un lacis de dentelles, harmonieuses comme une miniature ancienne, chaudes comme un vieux tableau de maître, les premières planches sorties de ses mains eurent le plus vif succès d'opinion : ses amis Klotz et Lassus le soutinrent de tout leur pouvoir, et l'État, s'intéressant autant à la manière nouvelle de manier l'eau-forte qu'aux sujets représentés, intervint plusieurs fois par des souscriptions officielles pour aider l'artiste dans sa tâche.

1. Cabinet des Estampes. Bibliothèque nationale.

PORTE DE JÉRUSALEM, D'APRÈS UNE EAU-FORTE ORIGINALE DE GABRIEL TOUDOUZE
(COLLECTION DE MADAME GUSTAVE TOUDOUZE)



LE PORT DE BEYROUTH, D'APRÈS UNE EAU-FORTE ORIGINALE DE GABRIEL TOUDOUZE

(COLLECTION DE MADAME GUSTAVE TOUDOUZE)

Le 11 octobre 1845, Gabriel Toudouze épousait une des filles du peintre d'histoire Alexandre Colin, l'élève de Girodet Trioson et l'ami intime de Géricault, Delacroix, Victor Hugo, — M^lle Anaïs Colin, elle-même peintre de talent, qui devenait pour lui la plus exquise et en même temps la plus précieuse des collaboratrices : plusieurs eaux-fortes portent des figures dessinées par M^me Toudouze qui travailla principalement aux planches que Gabriel Toudouze tira des esquisses faites durant un voyage en Bretagne en compagnie de sa femme.

Successivement père de trois enfants, soutenu, encouragé par sa femme, par des amis dévoués, apprécié des artistes et des écrivains, très connu déjà parmi tous ces hommes qui firent la gloire intellectuelle de la France au milieu du XIX^e siècle, Gabriel Toudouze continuant ses travaux purement architecturaux, avait vu sa situation assurée par sa nomination d'inspecteur des travaux de restauration du Conservatoire de musique le 3 octobre 1849, de sous-inspecteur des travaux de restauration de la Sainte-Chapelle le 12 août 1850 et enfin d'inspecteur au même monument en remplacement de M. Suréda le 6 novembre 1851, sous les ordres de son ami Lassus.

Collaborant à la restauration de la merveille due à Pierre de Montereau, il avait le bonheur de vivre avec son cher moyen âge, et en même temps, au milieu de ses joies familiales, il travaillait à loisir à ses planches de cuivre, à une illustration de l'*Imitation de Jésus-Christ* en compagnie de sa femme, dans sa calme petite maison de l'Haÿ sur le coteau au-dessus de Bourg-la-Reine et de la Bièvre, au milieu de son jardin rempli de roses; et ce fut là, alors que l'avenir lui souriait, que la mort subite vint brutalement, le 25 mai 1854, interrompre le beau rêve commencé.

Mais l'œuvre, quoique inachevée, ne devait pas périr avec son créateur, et bien au contraire elle allait rester une réalité vivante : fait presque aussitôt après cette brusque disparition, l'achat des quarante et quelques planches de cuivre par la Chalcographie du Louvre et en juillet 1904 le don fait par sa famille à la Bibliothèque nationale à la suite du décès de son fils, le romancier Gustave Toudouze, assurent la perpétuité de cette œuvre remplie d'un si haut enthousiasme qu'elle est pour ceux qui la feuillettent une jouissance et un exemple.

Et pour l'éclairer au moment de l'analyser, on ne saurait mieux faire que de citer ici Gabriel Toudouze lui-même, en une note relevée sur un de ses albums, note où se révèle toute sa pensée intime d'artiste et à laquelle il a été fait allusion plus haut à propos de l'antiquité et du moyen âge.

« *L'homme positif qui ne reçoit des arts que l'impression directe, qui se borne à leur demander une œuvre agréable et des formes purement destinées à l'intelligence au détri-*

ment des autres pouvoirs, préfère de beaucoup les temples grecs et les constructions romaines. Leur caractère spécial résulte en effet de leur accord avec les habitudes étroites des sens et les facultés vulgaires de l'esprit. Jamais ils ne surprennent, car on voit d'abord les motifs de chaque disposition. L'unité de leurs masses, ou les simples ornements dont elles sont couvertes, épargnent au regard toute espèce de fatigue, elles n'excitent aucune émotion divine, elles plaisent ; elles ne rappellent point à l'homme le monde surnaturel qu'il oublie toujours si volontiers, elles l'entretiennent de la terre, elles le séduisent en flattant la parure de ses organes, en l'assujettissant aux bornes de ses conceptions. Je doute que les Grecs aient jamais senti le frémissement de l'enthousiasme religieux dans les cabanes de leurs déités charnelles. Tout y proclamait la faiblesse de notre nature et la puissance de la matière qui soumettait le génie à ses lois inflexibles. De tels monuments pouvaient réunir les conditions de la beauté, ils ne pouvaient être sublimes, car ils ne délivraient point l'âme du fardeau de la vie réelle.

Les artistes gothiques, au contraire, nous emportent sans cesse loin des mesquines tribulations de l'existence. Il ne suffit pas de comprendre leur œuvre, car ils ne désirent pas seulement charmer l'intelligence et la sensibilité physique, ils touchent des cordes sonores, ils pénètrent plus avant dans les dédales obscurs de notre essence.

Comme les granits s'amollissent sous leurs doigts, que les corps les moins légers semblent devenir impondérables, que la lumière traverse les audacieux réseaux sculptés sur leurs façades, la pensée arrive d'un seul trait à la région des merveilles.

Ces ouvrages insolites bannissent loin de nous toutes nos idées habituelles. Les forêts de clochetons, les broderies sans nombre, les hautes tours qui paraissent s'élancer à la conquête du ciel, annoncent glorieusement le triomphe de l'homme sur la nature et la présence d'un génie que la réalité n'enchaîne point. Si l'on ne saisit point d'abord les moyens employés, c'est un avantage énorme. Le souvenir se dresse devant nous comme une illusion savante et comme l'œuvre d'une intelligence supérieure à la nôtre. Des effets particuliers corroborent cet effet général. Les lignes fuyantes entraînent la pensée vers le suprême ordonnateur, les innombrables ouvertures laissent le regard plonger dans l'infini ; tout porte aux songes de la sensibilité morale ; tout excite l'imagination avide d'éclat et de grandeur, tout provoque les facultés rationnelles, et réveille en nous le souci des grandes questions. Ce qu'on reproche à l'art chrétien est donc son plus beau titre de noblesse.

Il y a la même différence entre son style et celui des anciens qu'entre un homme habile mais vulgaire, et l'homme supérieur dont les circonstances feront un héros ou un poète. Celui-là réunit toutes les qualités nécessaires pour vivre heureux dans le monde. Le dernier joignant la force à l'élévation de son âme commence dès ici-bas la vie éternelle. Selon qu'on approche plus ou moins de ces deux caractères, on préférera l'une ou l'autre architecture.

Le système grec en face duquel on a fait si longtemps asseoir le public ne manque, il est vrai, ni de grandeur, ni d'éclat, mais il reste inanimé et sans mouvement ; on le revoit toujours à la même place et il nous accable de sa splendeur monotone, uniforme, éternelle.

Les architectes et les statuaires modernes ont pris pour types les productions des anciens ; ils les ont comparées entre elles, en ont déduit certaines maximes et se figurant avoir trouvé des règles immuables, ont déclaré ces préceptes uniques et infaillibles. De là des vues étroites, incomplètes et pernicieuses ; l'invention, qui planait si haut durant le moyen âge, tomba tout à coup sous l'atteinte des lois classiques.

Depuis lors, elle gît dans la poussière, elle n'a pas recouvré ses forces, et nul ne prévoit quand elle se relèvera.

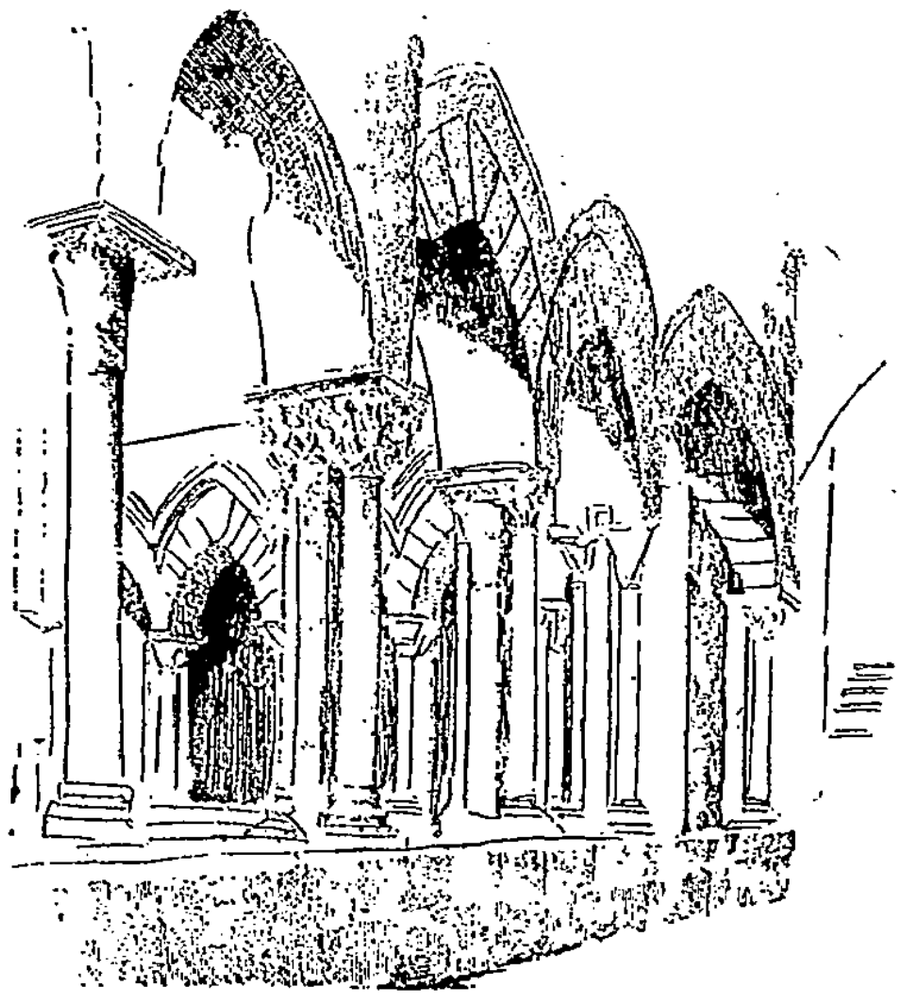
Les seules lois obligatoires dans les arts sont celles de la nature et celles de notre essence. Les principes de la beauté, de l'imagination, du sentiment, voilà les pouvoirs légitimes qu'il est nécessaire de respecter et devant lesquels le génie lui-même se prosterne la couronne au front.

Le modèle suranné dont on voulait se servir pour le moyen âge était d'autant plus mal choisi que l'art antique et l'art chrétien se tournaient en quelque sorte le dos..... »

Ici la phrase s'arrête brusquement et le bas de la page est occupé par des notes sur son itinéraire à travers la Suisse, — ce qui donne la date de ces lignes si nettes de style, si élevées d'idées, et les place antérieurement à 1840, époque du voyage en Suisse. Nous pouvons donc prendre comme préface explicative et comme guide de l'œuvre de Gabriel Toudouze, cette analyse de philosophie artistique, dont la liberté de pensée et l'écriture sans une rature, ni un repentir prouvent qu'elle est bien l'expression profonde et réfléchie de son inébranlable idéal d'art.

(*A suivre.*)

GEORGES TOUDOUZE.



LE CLOITRE DE CEFALU (CROQUIS A LA PLUME DE GABRIEL TOUDOUZE)
(CABINET DES ESTAMPES, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE)

L'ART EUROPÉEN EN CHINE

AU XVII^e SIÈCLE

ET LES MISSIONNAIRES

Entre tous les lieux et monuments remarquables de Pékin, il en est un qui devrait être pour tout Européen visitant la ville un but de pèlerinage, c'est le cimetière français. En ce coin de terre sont allés dormir, après une vie de fatigue et de dévouement, les missionnaires Ricci, Schall, Gerbillon et tant d'autres qui mirent en œuvre le rêve apostolique de saint François-Xavier, et inaugurèrent des relations qu'ils souhaitaient pacifiques entre leurs pays d'origine et leur patrie d'adoption. Du jour où le P. Ricci fut reçu par le gouverneur de Canton, des liens solides unirent les deux extrémités de l'ancien monde.

Les essais déjà tentés n'avaient pas réussi. Non que la Chine fût de mœurs inhospitalières et naturellement hostile aux étrangers; pendant de longs siècles elle reçut fort bien les voyageurs. Mais les routes de terre, coupées d'obstacles naturels et de peuples à demi barbares, étaient dangereuses; la voie de mer, au moins jusqu'au XVI^e siècle, ne l'était guère moins. Puis, quand les marins occidentaux, devenus plus hardis, eurent atteint par la voie du cap de Bonne-Espérance les riches contrées d'Extrême-Orient, leurs allures de forbans, leurs rivalités cupides, rendirent ennemi pour longtemps ce peuple paisible et industrieux. « Nul doute, dit Reclus [1], que le territoire ne leur eût été ouvert comme il l'avait été au moyen âge à tous les voyageurs indous, arabes, européens qui s'étaient présentés isolément; mais les Portugais, puis après eux les Espagnols, les Hollandais, les Anglais, arrivaient presque en conquérants, la menace à la bouche et la main sur la mèche des canons. Dès la troisième visite des Portugais en 1518, des conflits éclatèrent, et bientôt il ne se passa guère d'année sans que les « barbares étrangers » ne commissent des actes sanglants. » Ces procédés avaient réussi au Mexique, au Pérou; mais la Chine, plus civilisée, plus unie, était aussi plus capable de résistance.

1. Reclus, *Nouvelle géographie universelle*, VII, p. 588.

Il eût fallu à la tête de ces expéditions le génie d'un Cortez ou d'un Pizarre. Les Chinois considéraient avec stupeur ces Européens qu'ils croyaient d'une même nation, guerroyant entre eux, s'enlevant vaisseaux et marchandises; « ils ne voyaient en eux qu'une race sanguinaire et sans foi que tous les enfants de Han devaient éviter avec soin. Les portes se fermèrent aux étrangers, ou du moins on ne les reçut qu'en leur imposant des restrictions gênantes et de honteuses formalités [1]. »

Cette hostilité provoquée par les marchands, la patience des missionnaires, leur habileté, leur discipline en vinrent à bout. Les barrières s'abaissèrent, mais devant eux seuls; ils devinrent jusqu'aux temps modernes les intermédiaires obligés entre les puissances européennes et le gouvernement chinois.

A vrai dire, ils payaient cher ce privilège. Leur politique consistait essentiellement à conquérir par leur science et la pureté de leur vie, la confiance et l'amitié des grands, afin de pouvoir, sous le couvert de cette protection, se livrer sans crainte d'obstacles aux travaux apostoliques [2]. Ils y réussirent d'ailleurs parfaitement, ayant su se rendre utiles même à l'Empereur. Mais la nécessité de plaire à un si puissant personnage les conduisit à exercer près de lui des fonctions un peu subalternes qui eussent étonné des Européens; et comme la liberté de prédication dépendait en somme d'un caprice du souverain, c'était sans cesse qu'ils devaient lui faire leur cour. Le Père Pereira était le premier maître de musique de l'empereur Kang-hi; le Père Pernon était l'accordeur des instruments, clavecins, épinettes, tympanons. « Il maniait aussi fort lestement la flûte et le violon. De son côté, le célèbre P. Parennin, procureur de la maison des PP. et qui était habile aux bâtiments, jouait du flageolet et de la flûte, même aussi de la trompette marine. L'Empereur voulait-il se donner le divertissement d'un concert, soit dans ses appartements, soit dans la cour au milieu des ouvriers, il y faisait appeler les PP. Pereira, Pernon, Parennin avec Gherardini, et le quatuor symphoniste avait l'honneur de divertir Sa Majesté, mais à genoux, vrai supplice que l'étiquette forçait de subir. L'Empereur les retint un jour dans cette posture pendant quatre heures, et s'étant aperçu à la fin qu'ils étaient fatigués, il daigna par compensation, honneur insigne! leur verser de sa main impériale du vin dans une coupe qu'il leur présenta [3]. » Pereira était aussi machiniste et armurier; le P. Suarès faisait des lunettes, raccommodait les horloges, montait les pendules de l'Em-

1. Reclus, *loc. cit.*
2. *La Chine illustrée* d'Athanase Kircher. Amsterdam, 1670, p. 129 et suiv.
3. Feuillet de Conches, *Les peintres européens en Chine et les peintres chinois* (extrait de la *Revue contemporaine*, t. XXV, 98e livraison, 1856). L'auteur utilise la *Relation* du voyage fait à la Chine sur le vaisseau l'*Amphitrite* en l'année 1698, par le sieur Gio Gherardini, peintre italien. Paris, 1700.

pereur, taillait les pierreries. Le P. Kilian Stromp dirigeait un grand établissement de verrerie où il confectionnait de beaux ouvrages à l'usage de l'Empereur, de ses femmes et de ses enfants. — D'autres exerçaient des fonctions plus en rapport avec leur caractère sacerdotal. Le P. Régis faisait des observations astronomiques, que le R. P. Grimaldi, président du tribunal des mathématiques, c'est-à-dire chef de l'observatoire et qui avait été créé mandarin, corrigeait et présentait à l'Empereur. Ce poste avait été occupé auparavant par le P. Verbiest, l'auteur des magnifiques sphères et globes célestes en bronze qu'on peut encore admirer à Pékin [1]. Il avait employé quatre années à ce travail dont il avait ensuite expliqué la théorie et l'usage en seize volumes dédiés à Kang-hi. Si l'on songe que le même P. Verbiest dirigea la fabrication de pièces d'artillerie et écrivit un traité sur la matière, on se rendra compte de la variété des services que les missionnaires rendaient au souverain chinois [2].

La peinture eut aussi son rôle, et non des moindres, parmi les arts européens qu'importèrent les religieux. Pour l'époque de Kang-hi, deux noms nous sont parvenus, celui du frère Belleville et celui de Gherardini. Ce dernier, simple laïque, était italien de naissance. Amené en France par le duc de Nevers, il avait été employé à la décoration de l'église des Jésuites de Nevers; puis à celle de la maison professe de Paris, actuellement lycée Charlemagne.

« Dans le tems qu'il achevoit de peindre la bibliothèque de la maison professe de Paris, le R. Père Bouvet, que l'Empereur de la Chine envoyoit en Europe pour chercher de nouveaux missionnaires et des gens habiles dans tous les arts, arriva à Paris. Ce missionnaire admirant la beauté des ouvrages de ce peintre, crut ne pouvoir mieux suivre les intentions du grand prince qui l'envoyoit, que d'engager un homme aussi habile dans la partie de la peinture que les Chinois ignorent le plus, à venir avec luy à la Chine. Il le trouva très bien disposé à recevoir les impressions qu'il tâcha de luy inspirer. Il luy représenta la gloire qu'il procureroit à Dieu en secondant le zèle des missionnaires de la Chine, et travaillant en quelque sorte avec eux pour les tableaux qu'il pourroit faire des principaux mystères de notre foy, à la conversion d'un prince que l'estime qu'il a conçue pour les sciences et pour les beaux-arts de l'Europe a déjà prévenu si favorablement pour la religion qu'on y professe. M. Girardini, qui n'a pas moins de piété que d'habileté dans son

1. Voir au sujet des instruments de l'Observatoire de Pékin : *Illustrations of China and its people* by J. Thomson, t. IV, London, 1874.
2. *Nouvelle biographie générale.* Paris, Didot, article Verbiest, par E. Regnard.

art, se rendit à ces motifs et renonça sans peine à la gloire qu'il pouvoit acquérir en Europe, pour aller dans l'Orient travailler à établir celle de Dieu [1]. »

Mariette [2] a jugé sévèrement le talent de ce peintre. « Il coloriait mal, dit-il; il dessinait encore plus mal; tout son mérite consistait à entendre assez bien la perspective. » Cette qualité le servit à Pékin, dont il décora l'église. « Le plafond était entièrement peint. Il était divisé en trois parties. Le milieu simulait un dôme ouvert, d'une opulente architecture, avec des vases de fleurs; on y voyait le Père Éternel au milieu d'anges et tenant le monde dans sa main. Le trompe-l'œil obtenu par le peintre Gherardini était complet et émerveillait les Chinois [3]. »

Peut-être les Chinois étaient-ils plus déconcertés qu'émerveillés, si nous en croyons l'anecdote que voici : « Un jour qu'il (Gherardini) avait terminé une grande décoration de colonnades qui paraissait s'enfoncer dans la perspective, les Chinois stupéfiés à première vue crurent de sa part à quelque fait de magie diabolique. A peine, s'approchant de la toile, se furent-ils assurés par le toucher que c'était un trompe-l'œil sur une surface plane, qu'ils se récrièrent : Il n'y avait rien, disaient-ils, de plus contraire à la nature que de représenter des distances, là où il n'y en avait point, où il ne pouvait y en avoir [4]. » Aussi Gherardini n'a-t-il pas assez de mépris pour le goût des Chinois. « Les Chinois se connaissent en architecture et en peinture comme moi en grec et en hébreu. Ils sont pourtant charmés d'un beau dessin, d'un païsage bien vif et bien ménagé, d'une perspective naturelle; mais pour sçavoir comment on s'y prend, ce n'est pas là leur affaire; ils entendent mieux comment on pèse l'argent et comment on prépare le ris [5]. »

Malgré cette multiplicité de talents et la variété des services qu'ils rendaient, les membres de la mission n'occupaient à la cour qu'un rang inférieur. Il leur fallait pour obtenir la moindre chose faire les mêmes soumissions, les mêmes démarches que le premier venu. Il leur fallait, ajoute Feuillet de Conches, beaucoup ménager les eunuques qui approchaient la personne de l'Empereur. C'était, disait-on, par le crédit de ces gens-là que les Pères, qui de la cour se répandaient dans les provinces de l'Empire, obtenaient leurs brevets de *Ta Jen*.

1. *Relation* du voyage fait à la Chine sur le vaisseau *L'Amphitrite* en l'année 1698 par le sieur Gio. Gherardini... Paris, MDCC.
2. Mariette, *Abecedario* publié par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon. Paris, 1853-1854, t. II, p. 300.
3. P. Leroy, *Notes sur les relations artistiques entre la France et la Chine aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, 1900, p. 413 et suiv.).
4. Feuillet de Conches, *loc. cit.*, p. 12, d'après le *Voyage de John Barrow*, *Travels in China*... London, 1804.
5. *Relation*..., par Gio. Gherardini.

J'ai fait allusion aux ouvrages publiés en Chine par le P. Verbiest. L'édition de livres chinois était en effet un des moyens le plus employés par les missionnaires pour la propagation de leur foi. Le P. Kircher a fait le compte de tous ceux qu'ils produisirent depuis l'année 1636 jusqu'en 1664; il est arrivé au chiffre total de 340 [1]. Toutes sortes de matières y étaient traitées : physique, mathématiques, géographie, histoire, morale. Mais, comme les fonctions subalternes que les Pères acceptaient à la cour étaient la rançon de la protection donnée à leurs églises, de même la réputation qu'ils cherchaient à acquérir par leurs ouvrages n'était qu'un moyen d'attirer l'attention des lettrés sur leurs livres d'enseignement religieux.

Le Cabinet des Estampes [2] possède un Nouveau Testament en images gravées sur bois, accompagnées d'un texte en caractères chinois. Ce livre, qui fut exécuté en Chine sous la direction des missionnaires, présente ceci de curieux qu'il est, non la copie, mais l'adaptation à ce milieu si différent d'estampes venues d'Europe. Nous publions ici un spécimen de ces estampes chinoises, et en regard l'original européen qui lui correspond (pl. VI).

On connaît le procédé de ce genre de gravure. Le dessin était tracé au pinceau sur du papier pelure, collé ensuite du côté dessiné sur une planche de bois. La tâche du graveur consistait à tailler à travers le papier, évidant le bois de chaque côté des traits dessinés, de manière que, le travail terminé, ces traits fussent en saillie. Le graveur chinois avait donc la même fonction que le graveur sur bois européen au XVI^e^ siècle. Il était un simple traducteur, puisqu'il se bornait à creuser la planche suivant des lignes tracées par un autre.

Voici la liste des sujets dont j'ai pu retrouver les originaux : *L'Annonciation* eut pour modèle une estampe de *Raphaël Sadeler le Jeune*, gravée elle-même d'après *Jean Rottenhammer*. *J.-C. apaisant la tempête* est l'adaptation d'une petite estampe anonyme. *La Cène*, *J.-C. devant le grand prêtre*, *Le Couronnement d'épines* et l'*Ecce Homo* sont exécutés d'après *Goltzius*.

Dès le moyen âge, l'estampe avait dans nos pays servi de modèle d'atelier. Certains recueils d'images, tels que la *Bible des Pauvres*, créés pour servir à l'édification des fidèles, s'étaient répandus dans l'Europe entière, et les artistes et artisans n'avaient pas hésité à les copier. Ils les modifiaient un peu, les adaptant au goût particulier de leurs compatriotes, mais gardaient assez de l'original pour que telle tapisserie flamande, telle châsse française, tel vitrail allemand pussent être sans difficulté rattachés à ce commun modèle.

Au commencement du XVII^e^ siècle, les Pays-Bas et spécialement Anvers

1. *La Chine illustrée* d'Athanase Kircher, p. 155 et suiv.
2. B. N. Cabinet des Estampes, Oe, 165.

...es Apostres estant surpris d'une tempê... se veillent IESVS-CHRIST qui dormoit dan...
leur vaisseau, & il calma aussi-tost la mer.

A

LE CHRIST APAISANT LA TEMPÊTE

Gravure hollandaise (A) reproduite littéralement transformée suivant le style chinois dans un Nouveau Testament en caractères chinois imprimé en Chine (B).

(Gravures du Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale)

étaient le centre de l'industrie des images de piété, qui occupait un très grand nombre d'ouvriers, et dont l'exportation était immense. L'Amérique espagnole était le grand débouché de ce commerce, mais le continent européen, la France, l'Espagne, l'Italie elle-même en étaient tributaires. Un voyageur flamand, visitant l'Espagne, reconnaissait avec surprise, dans une grande partie des peintures religieuses qu'il y rencontrait, la reproduction de gravures belges. D'après Alvin, les Pères de la Compagnie de Jésus se sont constamment appliqués à propager les images de sainteté [1]. Il n'est donc pas étonnant que nous retrouvions dans leurs missions de Chine la même méthode appliquée par le moyen de gravures venues des Pays-Bas.

La liberté que les Pères avaient obtenue pour leurs missions ne dura pas toujours; le successeur de Kang-hi fut un persécuteur de l'Église. Mais, s'il chassa les missionnaires des provinces, il garda près de lui ceux dont il avait pu apprécier les talents dans les sciences et dans les arts. Ceux-ci restèrent à leurs postes dans l'attente de jours meilleurs.

On a rappelé récemment le souvenir des Pères Jésuites attachés à la cour de Kien-Long, leur rôle dans les relations artistiques qui s'établirent alors entre la France et la Chine. Il m'a paru intéressant de remettre en mémoire les noms de ceux qui avaient frayé la route.

Leurs tombes ont reçu de nombreux visiteurs. Celle du P. Ricci, l'ancêtre, mort en 1610, a la forme d'un demi-cylindre posé sur un piédestal carré; devant elle a été dressée une immense pierre sur laquelle on a gravé les décrets élogieux dont il avait été l'objet de la part de l'Empereur. La plus remarquable après celle-là est celle du P. Schall; il avait reçu de grands honneurs du premier souverain de la dynastie tartare. Sa tombe a des proportions plus grandes. Autrefois des personnages de pierre, tenant des chevaux agenouillés, semblaient chargés de veiller sur elle [2]. Ces attributs furent détruits pendant l'expédition de 1860. Peut-être eût-il mieux valu respecter ce témoignage de l'estime qu'avait su inspirer aux Chinois, si fiers de leur antique sagesse, ce *barbare* savant et vertueux.

JOSEPH GUIBERT.

1. *Catalogue raisonné de l'œuvre des trois frères Jean, Jérôme et Antoine Wierix*, par L. Alvin. Bruxelles, 1866, introduction, p. XXII.
2. T. Choutzé, *Pékin et le nord de la Chine*, publié dans le *Tour du Monde*, 1876, 2e semestre, p. 256.

A TRAVERS LES REVUES

J'aime qu'en nous parlant des monuments grecs et romains, les archéologues joignent à leurs descriptions scientifiques des photographies où nous voyions, tels qu'ils sont aujourd'hui, les pays dont ces monuments firent la gloire. Ce goût des images n'est pas une vaine curiosité : de telles photographies, où le savant voit des documents précis, aident notre imagination et guident notre jugement. L'histoire, sans cette illustration, reste abstraite ou se déforme. Les manuels où nous l'avons étudiée, au collège, ne nous donnaient de la cité de Périclès, du royaume d'Alexandre, ou de la ville des Césars, que des vues conventionnelles, souvenir de ces décors charmants et mensongers où Raphaël, Poussin et David plaçaient les héros antiques. Cette inexactitude n'était pas sans saveur ; cependant nous préférons aujourd'hui la sincérité de la photographie : les paysages réels de la Grèce nous étonnent d'abord, mais ils projettent sur les drames de l'histoire une couleur nouvelle, où se retrouve la beauté de la vie.

Les revues archéologiques commencent à publier fréquemment de ces vues photographiques, et plus que les autres la revue de l'École allemande d'Athènes [1]. J'ai pris plaisir à suivre ainsi M. Wiegand dans ses voyages en Mysie. La Mysie est la partie de l'Asie Mineure la plus voisine des Dardanelles. Cyzique en fut le port le plus commerçant, Pergame la cité la plus vénérée et la plus pieuse. L'empereur Hadrien qui y voyagea y fonda plusieurs villes. Cette contrée, proche de Troie, centre important du commerce grec dès le VI^e^ siècle, partie essentielle du royaume d'Eumène, fut toujours imprégnée d'hellénisme. C'est seulement depuis la fin de l'empire byzantin qu'elle est aux mains des barbares.

M. Wiegand y a recherché patiemment les ruines de la civilisation grecque, châteaux forts, temples, autels, statues, inscriptions, bronzes, vases, terres cuites ; il a recueilli à Panderma des urnes préhistoriques, assez semblables à celles de Crète ou à celles qui gisaient dans le sous-sol du forum romain, et il y a découvert un fragment exquis d'une statuette de marbre : un corps de femme souple et léger, tout drapé d'une tunique sous laquelle on devine des jambes agiles, d'un dessin parfait, et impatientes de danser ; mais que sont devenus les bras, les épaules et la tête de la petite danseuse mutilée ? A Cyzique, M. Wiegand a trouvé une frise de tombeau romain, où l'on voit s'agiter une bande tapageuse d'Amours portant des vases bachiques, décoration élégante et joyeuse de la demeure d'un mort. Ailleurs, il a étudié les vestiges des châteaux byzantins. Enfin, il nous montre un beau buste d'homme de Miletopolis, ex-voto dédié au dieu Mên, un fragment de statue du Dieu Soleil, et de très nombreux documents

1. *Mitteilungen des k. deutschen archäologischen Instituts, athenische Abteilung.*

épigraphiques. Mais je me suis attardé surtout à regarder curieusement ses photographies de paysages, et je cherchais en les examinant à imaginer la physionomie réelle de cette terre orientale que se disputèrent Eumène et Antigone, que gouverna plus tard l'eunuque Philétairos, et où Hadrien fit adorer Antinoüs comme un dieu. Voici dans une plaine sans arbres un abrupt monticule qui fut une acropole et qui, nu aujourd'hui, ne domine qu'un pauvre hameau, où se pressent des huttes misérables ; voici des steppes sans bornes où s'arrondissent de place en place d'arides tumulus, hautes tombes ensablées que brûle le ciel d'Asie ; voici le Rhyndacas, large et calme, dans sa vallée immense et plate, le beau fleuve d'Hadriani et de Miletopolis, chère à Athéna ; puis des régions rocheuses et sèches ; une antique acropole où de jolies et légères maisons aux toits de tuiles, entremêlées de feuillages grimpants, s'entassent les unes sur les autres à la place même de la forteresse, en cette petite cité de Synaos où les Phrygiens vénéraient Cybèle ; puis toujours, toujours, des tumulus pierreux que calcine le soleil. Peu à peu je vois cet Orient poudreux et coloré avec ses monts sauvages et ses vallées peuplées, lumineux plus que riant, grandiose plus qu'attachant, où vinrent se mêler des races diverses qui adorèrent Apollon et Hélios, dieux du soleil, en même temps que cet étrange dieu Mên, qui, vêtu du costume des pasteurs, porte sur ses épaules le croissant de la lune.

J'ai goûté le même plaisir à lire l'article que, dans la même publication, M. Fredrich consacre aux vestiges d'une ville maritime de Thessalie, Démétrias. Il accompagne son article de photographies du même genre : elles nous aident à nous figurer ce nid de marins, qui, sur les flancs des montagnes dominant le golfe de Volo, s'étaient construits de rudes retranchements, une agora et des temples. Comme ces images précisent dans notre esprit la réalité de l'histoire ! Comme elles nous forcent à comprendre ce que furent ces étroites cités, fondées par de hardis pirates, et l'existence de ces populations particularistes, méfiantes et fières, dont l'assemblage forma cette Hellade petite et prodigieuse à qui nous devons la plupart de nos idées et les plus parfaits chefs-d'œuvre de l'humanité. Il faudrait y voyager pour en deviner l'âme disparue car on ne la devine bien que sur les lieux mêmes. Je m'en suis rendu compte moi-même un jour que le hasard m'avait conduit vers les ruines de Cumes. Je me souvenais de sa légendaire sibylle, de tant d'admirables vases grecs recueillis dans ses tombes, et de ses belles monnaies où l'on voit un pur profil de jeune fille et, au revers, un coquillage et un grain de blé. Mais, sous un ciel rayonnant et sans tache, un infini silence régnait là où cette ville fut riche et bruyante. Seules des vignes, ingénieusement suspendues à de longues perches qui les tendent vers le soleil, révélaient encore la présence des hommes ; sous ces arceaux de pampres, on voit quelques colonnes brisées ; un amas de pierres et de débris informes marque la place d'un petit temple d'Apollon ; puis, tout à coup, les vignes cessent, et la mer apparaît. Elle est là tout près, et blanchit une plage de sable où croissent des ajoncs, mêlés à ces coquillages dont les Grecs de Cumes gravèrent l'image au revers de leurs drachmes d'argent. A peu de distance de la mer, l'acropole isolée dresse sa masse de tuf jaune : c'est un énorme rocher, taillé à pic, jeté seul sur cette rive plate. Le lierre en couvre les murs cyclopéens. A

sa base, un paysan me montra l'atren de la Sibylle, où aujourd'hui il serre son foin. Je songeai tout à coup à tous ces Grecs, industrieux et beaux parleurs, qui vécurent et moururent là. Ils tiraient leurs vaisseaux sur ce sable, ils priaient les dieux de l'Olympe sur ce rocher. Sans doute leurs cendres sont sous cette terre où croît une vigne dorée. Ici Hiéron de Syracuse vainquit les Tyrrhéniens, ici l'hellénisme s'implanta au mépris des barbares, les exploita et les pénétra. La cité ionienne ne fut pas grande, mais solide, ramassée, puissante, plus sûre de la mer qui la baignait que de la terre hostile qui s'étendait derrière elle. Cette acropole étroite, rude vigie de la cité, cette rive, facile aux petites embarcations, cette plaine fertile expliquent la colonisation des Grecs au VII^e^ siècle ; et toute la lumineuse et heureuse beauté de cette côte aux couleurs vives mais délicates, est pareille à la sereine clarté de leur âme et de leur art.

En lisant dans le *Bulletin de correspondance hellénique* la description de Carthea, port de l'île de Céos où Simonide vécut dans sa jeunesse, et le compte rendu des fouilles qu'y a pratiquées M. Graindor, le souvenir de cette excursion à Cumes me revenait encore à l'esprit. La cité grecque fut la même dans l'archipel et sur les côtes de l'Italie. Carthaea dut être un nid d'oiseaux de mer. Avec sa forteresse et ses temples, c'est une montagne aiguë, un éperon rocheux qui surplombe un mouillage sûr. Il faut aux Grecs une plage ou une rade, et un rocher puissant. Partout où ils les ont trouvés, ils y ont assemblé de pesantes murailles et construit des sanctuaires : à Carthaea, celui qui fut le centre de la ville est ce temple d'Apollon dressé sur le promontoire qui commande le port ; il était de marbre blanc et assis sur une base de calcaire bleu. Simonide y a prié et il l'a chanté dans ses poèmes. Mais les ruines en sont misérables, et M. Graindor n'a retrouvé que des vestiges informes.

Plus fécondes devaient être les fouilles de Délos. Le compte rendu qu'en publie la même revue est abondant et intéressant. La mission de notre École d'Athènes y a mis à jour des maisons antiques, voisines du rivage, parmi lesquelles on a reconnu plusieurs magasins et docks. De nombreux fragments de marbres, de peintures, d'ornements divers ont été retrouvés dans les déblais ; les plus abondants de ces monuments sont des *appliques* de terre cuite, les plus caractéristiques, des braseros ou réchauds ; ces réchauds sont composés d'un long pied creux en forme de cippe rond, évasé dans le bas, et d'un petit fourneau, ressemblant à une cuvette percée de trous, que l'on posait sur le pied ; les uns sont sans art, et il faut y voir de simples ustensiles de cuisine ; les autres, décorés au contraire de rinceaux, d'oves, de palmettes, de fleurons, de guirlandes et de masques, sont des meubles élégants : on y a reconnu de vrais poêles d'appartement. Le grand nombre de ces réchauds de terre cuite et la valeur décorative de la plupart nous prouvent que, comme les Romains de l'époque impériale et comme les modernes, les riches Déliens connaissaient le confort et goûtaient les beaux meubles.

JEAN DE FOVILLE.

LE CARNET DE L'AMATEUR

Je ne suis pas sans inquiétude, car mon dernier Carnet m'a valu deux lettres dont les signataires ont, par excès de modestie sans doute, négligé de se faire connaître, et qui révèlent l'existence d'un certain esprit de révolte contre notre grand Musée national : *Un vent de fronde a soufflé ce matin*..... Je ne crois pas devoir mieux faire que de soumettre ces deux lettres à nos lecteurs, étant données les idées qu'elles renferment et qui intéressent tous les contribuables, propriétaires sans conteste des musées français : ma seule crainte est que l'on ne m'accuse d'avoir semé le vent pour récolter la tempête :

Monsieur l'Amateur,

On répète souvent, et vous l'avez dit vous-même, que les salles du Louvre destinées aux sculptures de la Renaissance sont sombres et tristes. Mais ce qui rend surtout déplaisante cette tristesse, c'est leur aspect de bâtisse moderne abandonnée qui contraste avec la façade extérieure du palais, élégante et pompeuse. Puisqu'il n'y a pas moyen de remédier aux défauts de construction ou, pour mieux dire, aux défauts d'appropriation de cette demeure historique, pourquoi n'essayerait-on pas de tirer parti de ces défauts mêmes en plaçant des vitraux colorés aux grandes fenêtres, en décorant l'intérieur des salles selon les styles des XIVe, XVe et XVIe siècles, en se servant pour la disposition des petits objets de meubles anciens, en mettant aux murs des boiseries? Cela a fort bien réussi à Cluny pour l'art industriel, cela a été fait avec beaucoup de goût à Milan, dans le château des Sforza, pour la sculpture. Les objets anciens rendus à leur milieu historique ont un langage plein de douceur pour les âmes sensibles et la pénombre sied à la mystérieuse communion de l'âme des hommes et de l'âme des choses. N'y a-t-il pas là, Monsieur l'Amateur, de quoi tenter un homme de goût?

Mon correspondant — ou ma correspondante, car je devine la pensée d'une femme — suggère là un très joli projet; mais hélas, ce ne sont pas les projets qui manquent. Il y a des bureaux qui sont bourrés de projets et quand, dans les grands froids, les massive bûches de bois ne flambent pas vite dans les cheminées administratives, on doit trouver ces paperasses bien utiles. Et puis, les projets sont toujours discutables et les fonctionnaires sont une dialectique puissante. Ainsi, pour les salles de la sculpture médiévale, l'humidité serait néfaste aux tapisseries et aux bois, ces salles sont disposées de telle façon que pour les trouver il faut avoir une grande perspicacité et on y rencontre rarement plus de trois personnes ensemble, de façon qu'un gardien endormi suffit à les surveiller : pensez donc si on en faisait une espèce de chapelle de l'art, cela pourrait avoir du succès et troubler la douce quiétude d'une vaste administration. Voilà bien là l'esprit taquin d'une femme !

Mais voici et sur le même sujet l'autre lettre, et celle-ci nous expose non sans une véhémence de bon aloi un projet bien autrement grandiose.

Monsieur l'Amateur,

Dans votre Carnet vous attirez l'attention sur les salles du Louvre où sont exposées les sculptures nationales. Le nombre de ces sculptures s'accroît de jour en jour — nous devrions avoir beaucoup plus et beaucoup mieux, mais laissons cela — les salles qu'on leur a destinées sont insuffisantes, mesquines, maussades : elles donnent l'impression d'une prison, elles empoisonnent l'enthousiasme. La sculpture antique est aussi mal à son aise

dans ce rez-de-chaussée aux fenêtres barrées qui a des accointances malheureuses avec le sous-sol. Le Palais du Louvre n'est pas fait pour des sculptures. Comment voulez-vous que la silhouette hardie d'une statue se détache entre deux grandes fenêtres dans le contraste de lumières qui donnent à faux? Comment voulez-vous que les monuments entassés dans des coins obscurs montrent leur vigueur?

N'aurait-on pas raison de dire que nous avons des préférences féminines pour le bibelot et que nous ne savons pas goûter l'âpre beauté de la sculpture? Il nous faut un MUSÉE DE SCULPTURE *où puissent être réunies les œuvres anciennes de la Grèce et de l'Italie, les sculptures de nos ancêtres et celles de nos artistes modernes. Et chaque œuvre devrait avoir l'espace et la lumière qui lui seraient nécessaires. On gâche l'argent pour des niaiseries et on le lésine pour des œuvres d'utilité morale. Il vaudrait mieux cacher complètement ces sculptures jusqu'au jour où la France pourra les exposer dignement, fièrement.*

Voilà de grands mots; à dire vrai, je ne voudrais pour rien au monde être conservateur de ce département, sachant que des projets si dangereux traversent des cerveaux humains. Mais moi je suis un nerveux. Heureusement que l'administration est bien cuirassée contre ces attaques et conserve toujours son sang-froid, même, et surtout, dans les moments les plus critiques. Laissons-lui donc le soin de se défendre, en ne faisant et en ne disant rien, et parlons plutôt des belles acquisitions qui ont été faites récemment — en 1903 et 1904. — Parmi les plus belles choses, mentionnons une figure d'ange en bois, de l'école des Pisano, aux lignes d'une élégance grandiose et sévère; une figure d'adorant également en bois, de l'école tourangelle, du XV^e^ siècle, pleine de caractère et de sentiment; une Vierge en pierre, du XIV^e^ siècle, d'une naïveté charmante, et je pense que l'homme qui a choisi ces belles choses, s'il était tout à fait libre de ses agissements, ferait bien ce qu'il faut pour assurer le sort de la principale collection d'un musée français; mais il doit y avoir quelque mystérieux enchanteur ennemi de la Sculpture française qui a condamné ses glorieux restes au donjon. On attend le preux chevalier qui, défiant sorcières et dragons, viendra la délivrer.

*
* *

La Commission chargée d'examiner la proposition d'une intervention internationale dans les fouilles d'Herculanum a émis un vote favorable. C'est une heureuse nouvelle pour le monde savant. On espère faire des découvertes très importantes; car si les anciens ont facilement arraché aux débris volcaniques qui recouvraient Pompéi les objets précieux, à Herculanum, ils ont rencontré des difficultés qui semblent les avoir découragés. La bibliothèque de la villa découverte à Herculanum, se composant presque exclusivement d'ouvrages philosophiques épicuriens, n'était malheureusement d'aucun intérêt pour l'histoire et la littérature; mais il est possible que d'autres bibliothèques d'une plus heureuse composition soient découvertes : que nous ayons finalement les livres qui manquent de Tite-Live, les poèmes d'Ennius, quelque chose de ces historiens campaniens qui sont encore un mythe pour nous.

*
* *

Notre confrère, la *Revue de l'Art ancien et moderne* qui se gaussa fort de nous et de nos idées lorsque soutenus par tous les écrivains et les artistes de valeur nous tentions d'arracher le Parthénon aux dangereuses sollicitudes de chirurgiens trop zélés, manifeste à son tour ses préférences artistiques.

Et son directeur, M. Jules Comte, nous demande de vouloir bien l'aider dans la campagne esthétique qu'il entreprend : il s'agit d'élever à Paris un monument à William Bouguereau.

L'AMATEUR.

Le Gérant : M.-A. DESBOIS.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

PRO DOMO SUA

Sans doute il est bien tard pour parler d'elle encor.....,

car vous l'avez deviné, c'est de l'affaire du Parthénon que nous allons vous entretenir une fois de plus. La faute en est non pas à nous, mais à certain gros volume in-8°, qui est intitulé : *Comptes rendus du Congrès international d'archéologie*, et qui vient de nous parvenir ces jours derniers grâce à l'amabilité de M. P. Cavvadias, directeur général des antiquités et musées de Grèce.

Et savez-vous ce que nous avons lu avec intérêt et étonnement, pages 245-250? C'est la manière dont la protestation des écrivains et artistes de France avait été accueillie par le Congrès, dans une séance au cours de laquelle les savants grecs, allemands et autrichiens en parlèrent avec courtoisie toujours et approbation parfois, et où la seule voix qui s'éleva, dans ce milieu d'étrangers, pour combattre des hommes qui sont actuellement l'honneur de la pensée française, fut celle d'un Français, et dans les termes que voici :

« *M. Homolle profite de l'occasion pour dégager les archéologues français de toute responsabilité dans une protestation qui a fait plus de bruit qu'elle ne mérite, œuvre de réclame et de naïveté, contre la réédification supposée du Parthénon, à laquelle personne n'a jamais songé ; il estime que le Congrès n'a pas plus à la discuter que l'Académie des Inscriptions qui s'est bornée à en enregistrer l'envoi sans en aborder l'examen* » (p. 248).

A cette appréciation, il nous plaît d'opposer la bonne grâce de M. Cavvadias, qui, tout en déclarant l'inquiétude des artistes trop grande, a néanmoins compris la noblesse de leur pensée, à laquelle il s'est plu à rendre un sympathique hommage (p. 245-247); — la communauté de sentiments qu'a montrée de son côté, en protestant par lettre, le grand archéologue allemand Michaelis, spécialiste enthousiaste du Parthénon (p. 365-368); — les réclamations techniques de M. Lucien Magne qui si noblement parla de l'architecture (p. 369-371); — et enfin la manière précise dont, après les paroles de M. Homolle, le professeur Strzygowski, de l'Université de Graz, demanda, contrairement à l'archéologue français, la prise en considération des anxiétés de ceux qui parlaient au nom de l'Art :

« *M. Strzygowski attire l'attention sur la polémique qui a été menée sur la question de la conservation ou restauration des monuments; si les archéologues classiques mettent la main au Parthénon, ils causent grand dommage aux conservateurs* » (p. 249).

Aucun vote n'a suivi la discussion confuse où ces paroles avaient été adressées par leur compatriote au groupe important de penseurs français que nous avons réunis, et M. Cavvadias refusa, malgré la demande de plusieurs congressistes, de mettre aux voix cette question primordiale sur laquelle la majorité paraissait peu acquise aux idées de restauration.

Les paroles de M. Homolle s'expliquent : d'abord il fut l'un des auteurs de la lettre dans laquelle était posée la question litigieuse : « *Dans quel esprit et jusqu'à quel point convient-il de restaurer les monuments antiques et en particulier le Parthénon*[1] » ; ensuite il venait de faire au Congrès une communication concernant la reconstruction par lui du Trésor des Athéniens à Delphes, reconstruction dans laquelle il a inséré des morceaux neufs (fûts de colonnes, deux pièces du larmier, trois triglyphes) d'après « *des indications* » « *qui ne laissent point de doutes sur le caractère et la forme* » (p. 170), et il y malmenait vivement ceux qui n'admettent point ce genre de travaux et « *jouissent béatement* » (p. 170). Il a donc vu là, bien à tort, une question personnelle et l'a traitée comme telle, étant juge et partie. Or, bien que nous ne partagions pas, sur beaucoup de points, les opinions artistiques de M. Homolle, nous avons déjà suffisamment dit (*Le Musée*, vol. I, n° 1, vol. II, n° 2) avec quelle déférence nous nous inclinions devant son œuvre d'érudit à Délos et à Delphes pour lui prouver que nous n'avons jamais confondu les personnes et les principes et que notre attitude courtoise en toute discussion nous permet de demander pour nous et nos collaborateurs la réciproque.

Il est parfaitement exact que, — soutenus et encouragés par des hommes comme Rodin, Carrière, etc., qui sont gens à qui l'on n'en fait point accroire, et qui, nous insistons sur ce point, ont exprimé leur opinion non sur une prétendue reconstruction du Parthénon, mais sur les termes de la question précise de M. Homolle, — nous avons combattu et continuerons à combattre ces réédifications partielles toutes les fois qu'un monument ne peut pas être redressé intégralement sans adjonction de trompe-l'œil moderne.

Il est parfaitement exact que nous considérons ce trompe-l'œil comme une profonde erreur, qu'il s'agisse de statue ou d'architecture.

1. Un aimable confrère nous avait accusé d'avoir donné une entorse à un texte grec pour obtenir le mot « *restaurer* » et soulever l'opinion : le *Compte rendu* prouvera à tous ceux qui n'ont point eu la circulaire entre les mains que ce document était rédigé en français (p. 64) et était l'œuvre de M. Homolle (p. 62), ce qui donne à la question son véritable sens, lequel est bien celui que tous nos collaborateurs ont compris.

Il est parfaitement exact que ces principes vont à l'encontre, sur ce point particulier, des idées personnelles de M. Homolle, qui, à Delphes, — loin de suivre la méthode employée au Temple de la Victoire Aptère (dont il invoque l'exemple comme précédent) et consistant en une intercalation de *bouche-trous* sans forme architecturale — ce qui est admissible — a *refait* en *trompe-l'œil* des morceaux entiers, ce qui est précisément combattu par tous les artistes.

Comme c'étaient les seuls artistes et écrivains qui protestaient, M. Homolle n'avait d'ailleurs pas à dégager de cette polémique les responsabilités des archéologues français puisque ceux-ci n'y étaient nullement engagés.

Le point sur lequel nous ne sommes plus d'accord, c'est que l'Académie ait opposé le dédain à notre protestation; car, nous présents à la séance, et en dépit des efforts personnels de M. Gaston Boissier pour provoquer une discussion immédiate, elle a simplement décidé que par égards pour le Congrès elle ne croyait pas pouvoir discuter une protestation dont l'examen complet lui paraissait réservé : il n'y avait donc pas lieu d'invoquer l'exemple de l'Académie pour demander une fin de non-recevoir au Congrès, devant la compétence duquel celle-ci, au contraire, s'était inclinée [1] !

Comme nous le savions déjà, l'opposition principale à notre effort est donc venue de M. Homolle; nous savons aujourd'hui pour quelles raisons particulières elle s'est manifestée, tout en réitérant notre étonnement de la forme sous laquelle elle s'est traduite publiquement; et ce que nous apprenons aussi, avec plaisir cette fois, c'est l'impression qu'elle a produite sur les étrangers en dépit des attaques dont elle a été l'objet; il n'en pouvait d'ailleurs être guère autrement, étant donné qu'un examen impartial prouvait la sincérité, la bonne foi et la valeur argumentaire des documents réunis par nous et signés des hommes les plus haut placés dans la pensée française et les plus admirés à l'étranger [2].

LE MUSÉE.

1. Fait confirmé par lettre de M. Perrot, secrétaire perpétuel, à nous adressée le 22 février 1905.

2. La question n'est pas close dans le monde des lettres, car elle a une portée psychologique que nos contradicteurs ne paraissent pas soupçonner : ils en trouveront le sens profond dans certaines pages, délicatement ironiques, écrites au sujet de l'Acropole par M. Maurice Barrès, dans ce récent *Voyage de Sparte* que nous analyserons dans notre prochain numéro.

GABRIEL TOUDOUZE

ARCHITECTE ET GRAVEUR

(7 Février 1811 — 25 Mai 1854)

II

SON ART ET SA TECHNIQUE

CATHÉDRALE DE MONTRÉALE
PORTE DE BRONZE
GRIFFON DU BATTANT DE GAUCHE

Précision et couleur, ces deux mots que je donnais plus haut comme la définition de toute l'œuvre de Gabriel Toudouze même pour ceux-là qui n'ont vu de lui que ses eaux-fortes, — rarissimes pièces éparses à la Bibliothèque Nationale, à la salle des Arts de la Sorbonne, dans un petit nombre de collections particulières et au hasard des ventes ou des cartons de bibliophiles, — sont bien en effet les deux termes qui, tels des flambeaux conducteurs, illuminent cette partie tout intime de son œuvre que constituent ses papiers.

La mise en ordre de tous ces documents offerts tels quels au Cabinet des Estampes a été un long, laborieux, mais très passionnant labeur pour lequel la parfaite amabilité de M. Henri Bouchot, le si averti et si érudit conservateur des Estampes, fut une aide inestimable. Et le classement fait de concert avec lui nous a permis de tracer dans cette masse touffue des chapitres logiques pour l'organisation desquels nous avons pris comme guides non la chronologie mais la géographie, et qui nous a donné deux grandes parties distinctes correspondant bien aux caractères essentiels de l'œuvre : les « *Souvenirs de voyage* » et les « *Motifs décoratifs et compositions diverses* ».

Les « Souvenirs de voyage » constituent la part la plus importante en tant que nombre de feuilles et se subdivisent en cinq sections : « *Allemagne et Pays septentrionaux* » ; « *Italie* » ; « *Orient*» » ; « *Égypte* » ; « *France* ».

Les « *Motifs décoratifs et compositions diverses* » n'ont point de subdivisions.

Ce sont ces divisions mêmes qui vont me fournir les chapitres de ce livre, mais avant de passer en revue leur contenu et d'y choisir les documents qui

sont les plus essentiels pour les reproduire ici, il convient d'indiquer leur caractère matériel.

L'œuvre se compose d'une quantité considérable de dessins à la plume rehaussés de lavis, d'un assez grand nombre de crayons et d'une collection d'aquarelles.

La plupart des dessins ont été exécutés sur un papier extrêmement mince ; ils comprennent tous les motifs architecturaux et un certain nombre de paysages : leur caractère essentiel est une finesse d'exécution et une minutie de détail qui révèlent l'œil de l'architecte habitué par métier à pénétrer les raisons d'être de chaque motif, à dénombrer les moindres pierres d'un édifice, et qui prouvent avec une singulière habileté d'exécution une grande souplesse de main. Les ombres et les valeurs sont données au lavis. L'emploi de la chambre claire est presque constant dans les dessins de grande dimension.

Plus généralement consacrés aux paysages et aux croquis de figure humaine, les dessins au crayon, montrant les mêmes qualités, ont en général un faire plus gras et une touche plus écrasée; par exception, quelques-uns d'entre eux sont consacrés à des monuments architecturaux importants.

Enfin les aquarelles, ainsi que quelques sépias, gardant toujours la même précision lorsqu'il s'agit de détailler les ombres chaudes et les lumières chantantes de quelque édifice particulièrement apprécié de l'artiste (comme par exemple la belle série d'aquarelles consacrées à la cathédrale de Sienne), ajoutent, en particulier dans les paysages (par exemple Sicile ou Liban), une vigueur, une énergie de couleur et un enthousiasme de travail qui séduisent l'œil, le retiennent et achèvent d'évoquer la sympathique psychologie de leur auteur.

Beaucoup de ces documents portent une mention, à la plume ou au crayon, donnant la date et le lieu ; pour ceux qui ne donnent aucune indication il a été procédé par comparaison pour arriver à identifier les paysages et les édifices représentés.

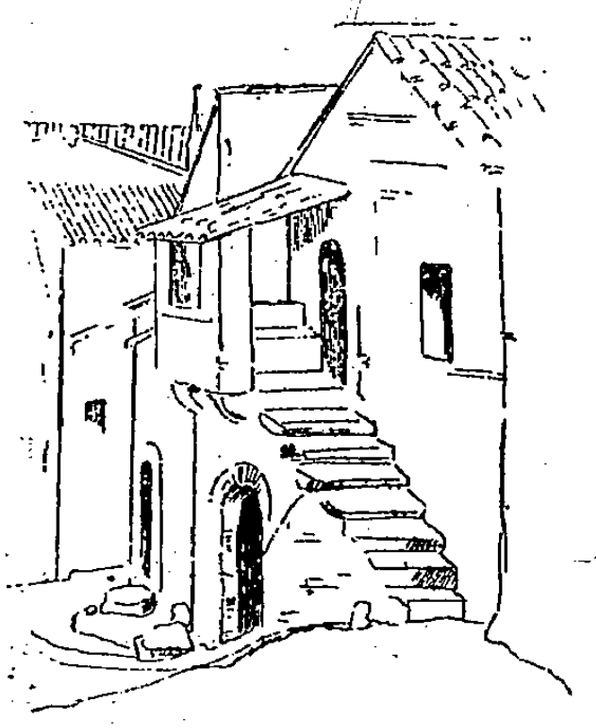
Enfin un certain nombre de ces croquis, dessins, aquarelles, ayant par la suite servi à l'exécution des eaux-fortes (lesquelles portent une date parfois de dix ans ultérieure), ont été groupés ensemble afin de montrer le travail de l'artiste qui, — partant du premier croquis jeté hâtivement, passant par le schéma architectural fait à la fine pointe d'une plume et levé à la chambre claire, continuant par un lavis, souvent par une sépia et terminant sa documentation par une aquarelle, — se sert de cette succession d'études pour combiner et fondre à loisir, de longues années après, leurs lignes et leurs couleurs dans la chaude lumière d'une eau-forte attaquée vigoureusement

en plein cuivre. C'est là une des leçons de choses essentielles qui se dégage de l'ensemble de cette œuvre, dont une des grandes utilités est d'être en outre un incomparable musée documentaire pour l'état de pays et d'édifices analysés entre 1830 et 1845, avant les progrès essentiels de la photographie, et qui depuis un demi-siècle ont subi les uns et les autres des transformations radicales.

L'œuvre que nous allons analyser présente donc un double intérêt à la fois subjectif et objectif — subjectif parce qu'elle révèle une psychologie d'artiste et une technique originale, et c'est là son utilité fondamentale, — objectif parce qu'elle ressuscite une heure intéressante de l'état artistique de quelques-unes des régions les plus renommées du monde au point de vue esthétique, et c'est là son utilité seconde.

III

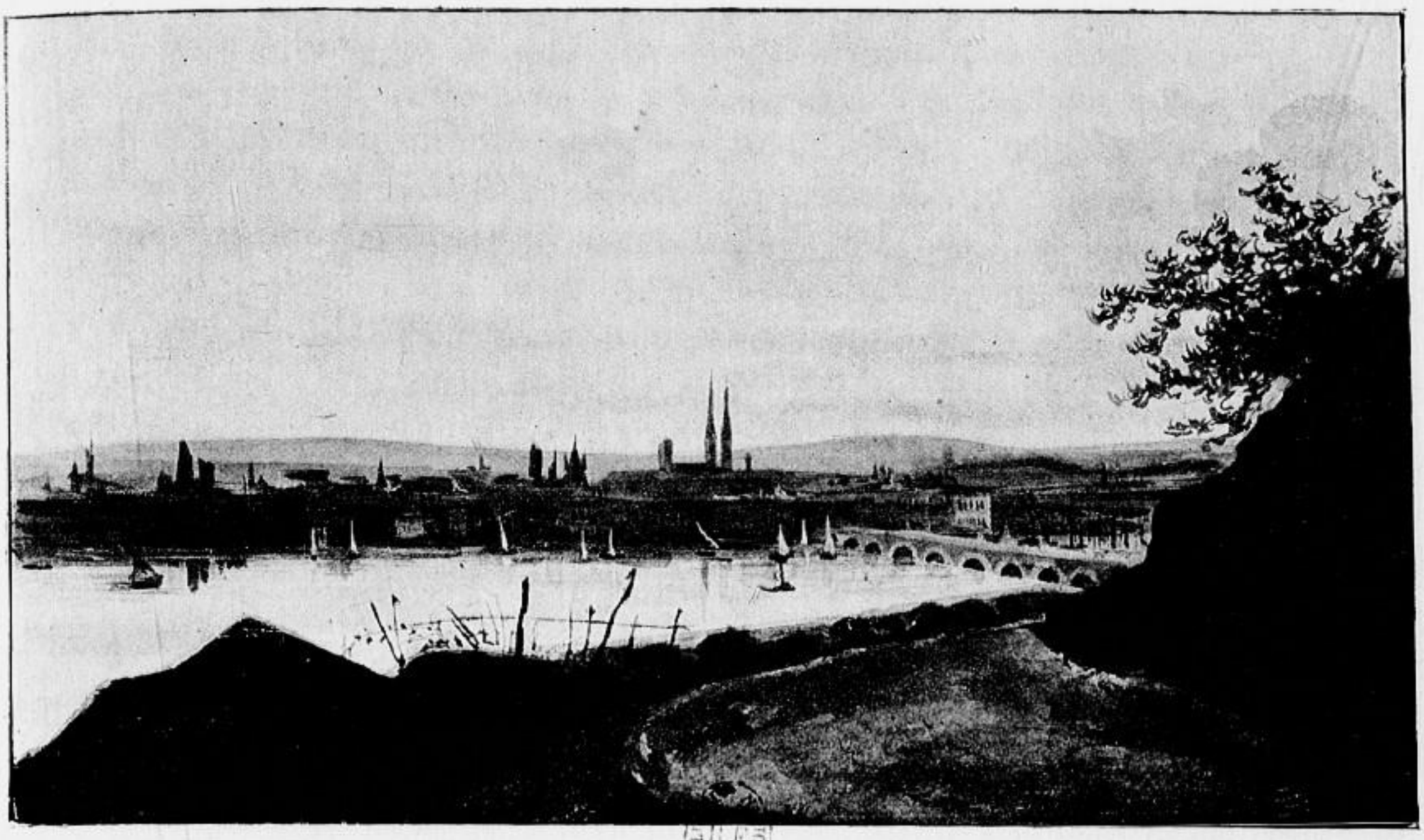
ALLEMAGNE ET PAYS SEPTENTRIONAUX



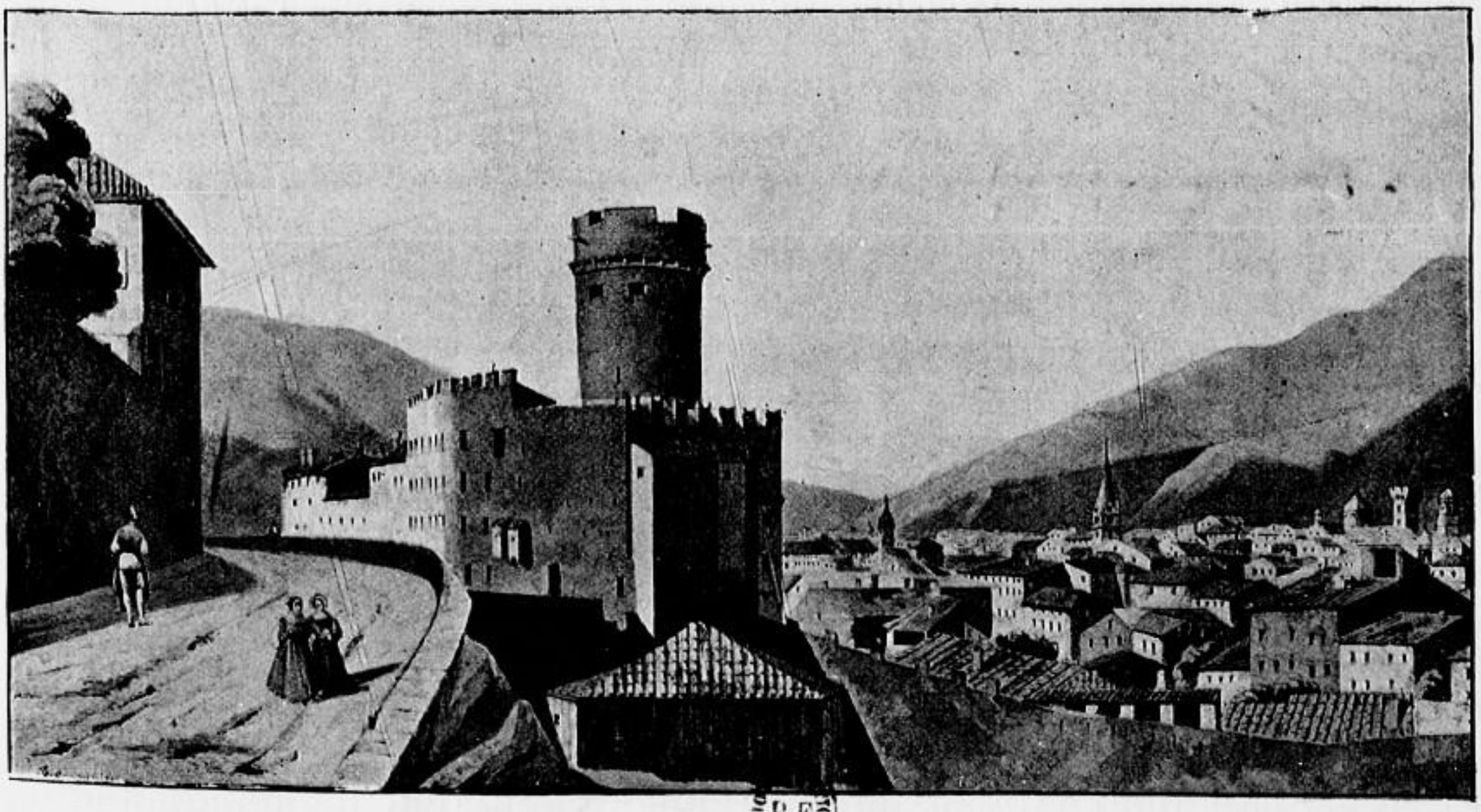
CROQUIS A LA PLUME

Si, dans cette revue, je place l'Allemagne en tête, ce n'est pas que la visite des pays germaniques vienne la première au point de vue chronologique, ni que les dessins et aquarelles inspirés par elle tiennent une place prépondérante dans l'ensemble de l'œuvre. Mais il m'a paru nécessaire de faire ici une étude raisonnée de l'œuvre analysée et par conséquent de suivre un ordre logique de développement intellectuel dont le plan devait être fourni par les indications émanant soit directement de l'artiste lui-même, soit ressortant de son œuvre. Or ces indications font voir nettement que l'ordre chronologique n'est nullement celui qui convient, mais que bien au contraire il fallait suivre d'étapes en étapes la pensée de Gabriel Toudouze en allant des régions qui l'ont simplement intéressé à celles qui l'ont profondément enthousiasmé, et c'est à cette progression que se rapporte l'ordre de classement indiqué au chapitre précédent.

Les Pays Septentrionaux sont représentés par un certain nombre de lavis et d'aquarelles qui les unes et les autres offrent du talent de l'artiste une vision parfaite, — ce qui n'a d'ailleurs rien d'extraordinaire, — étant donné par exemple que la date de 1840 à laquelle se placent les croquis du Tyrol nous



A. — PAYSAGE D'ALLEMAGNE, AQUARELLE DE GABRIEL TOUDOUZE (CABINET DES ESTAMPES BIBL. NAT.)



B. — TRENTE, LAVIS DE GABRIEL TOUDOUZE (CABINET DES ESTAMPES, BIBL. NAT.)

montre qu'ils ont été exécutés alors que l'artiste âgé de 29 ans avait complètement pris possession de son talent, et avait trouvé sa voie, ayant accompli déjà ses deux plus longs voyages d'études en Italie. Ce chapitre de son œuvre est particulièrement intéressant pour la série d'aquarelles de dates variées (1829-1830-1832-1838-1840) qu'il renferme et qui, représentant des rues, des places, des monuments de villes, parfois assez difficiles à identifier, de Belgique, d'Allemagne, d'Autriche et de Suisse, nous montre une technique très particulière, dont les tons chauds et fermes, cantonnés en grande partie dans les bistres, les terres de Sienne, les bruns, les ocres, les gris bleutés et les sépias renforcés de gouache, font songer aux colorations foncées en honneur dans l'entourage de Decamps.

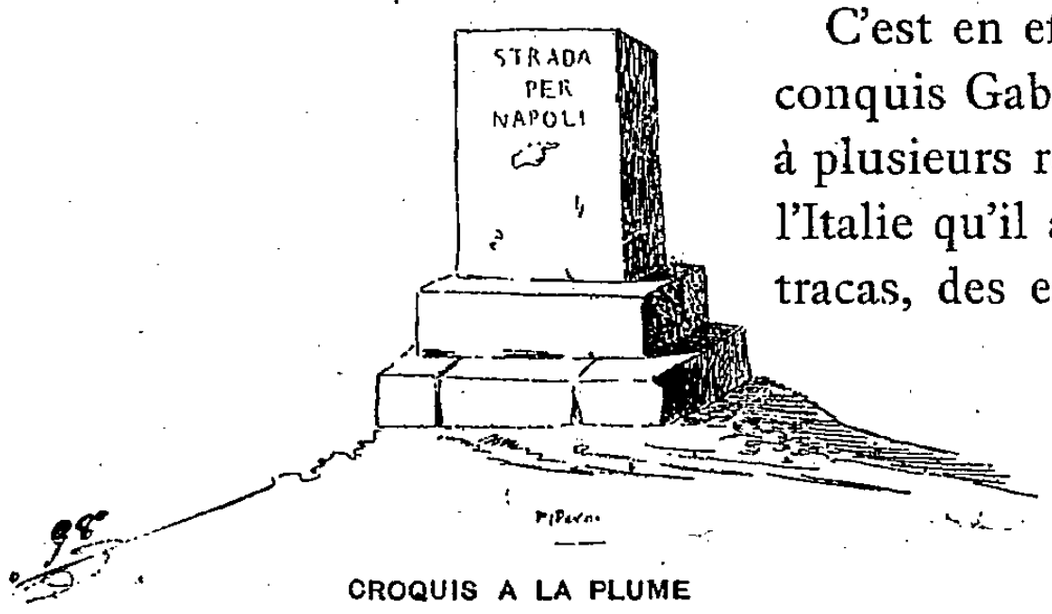
Dans cette série, pour les publier ici, j'ai choisi une aquarelle (pl. VII, A) et deux lavis (pl. VII, B, et pl. VIII, A). L'aquarelle très fine et déliée est un joli paysage qui serait digne d'illustrer tel chapitre du *Rhin*; et j'avoue, en l'étudiant, m'être répété tout machinalement la phrase de Victor Hugo : « Vous savez, je vous l'ai dit souvent, j'aime les fleuves. Les fleuves charrient les idées aussi bien que les marchandises. Tout a son rôle magnifique dans la création. Les fleuves comme d'immenses clairons chantent à l'océan la beauté de la terre, la culture des champs, la splendeur des villes et la gloire des hommes. » Car il est bien la traduction de cette idée de poète, ce paysage allemand où un grand fleuve se déroule, majestueux et tranquille, reflétant dans son onde calme les tours, les maisons, les créneaux et les flèches aiguës de la ville couchée le long de son flanc paisible dans le brouillard bleuté qui monte de ses eaux, et toute l'austérité calme du gothique se condense en ce minuscule tableau avec une intensité prodigieuse (pl. VII, A).

Très calme aussi est l'impression qui se dégage du lavis de Trente (octobre 1841), la vieille et morne cité où le grand concile de la Renaissance condamna la Réforme et acheva de trancher officiellement les derniers liens entre les deux conceptions chrétiennes de l'Évangile (pl. VII, B). Et le lavis de Nuremberg n'éclaire-t-il pas à merveille ce passage de Michelet à propos du génial artiste de la *Melancholia* : « Dans l'ombre humide des grands murs que la ville de Nuremberg venait de se bâtir contre les brigands et les princes, vivait et travaillait l'homme en qui fut la conscience profonde de ce pays de conscience, le grand ouvrier Albert Dürer »; — et ne sent-on pas réellement tomber sur cette eau calme, sur ces maisons humides, « l'ombre froide » des « grands murs » que l'on ne voit pas, mais que l'on devine tout proches, enserrant la petite cité de leur protecteur corselet de noires pierres debout depuis quatre siècles (pl. VIII, A)?

J'aurais pu multiplier les exemples ; mais il m'a paru suffisant de nous en tenir à ces trois qui montrent à quel point Gabriel Toudouze comprit l'atmosphère toute spéciale de ces pays septentrionaux, très différents en nature de ceux qu'il aimait, et par conséquent moins attirants pour lui. Certes il y avait là son gothique tant chéri, mais ce gothique il le préférait dans le vrai pays d'origine, sur le sol de France et plutôt que vers la grande gravité austère des paysages germaniques, il allait vers la lumière chantante des cieux italiens. Ainsi s'explique la place relativement minime que tiennent dans son œuvre les visions flamandes ou germaniques.

IV

L'ITALIE

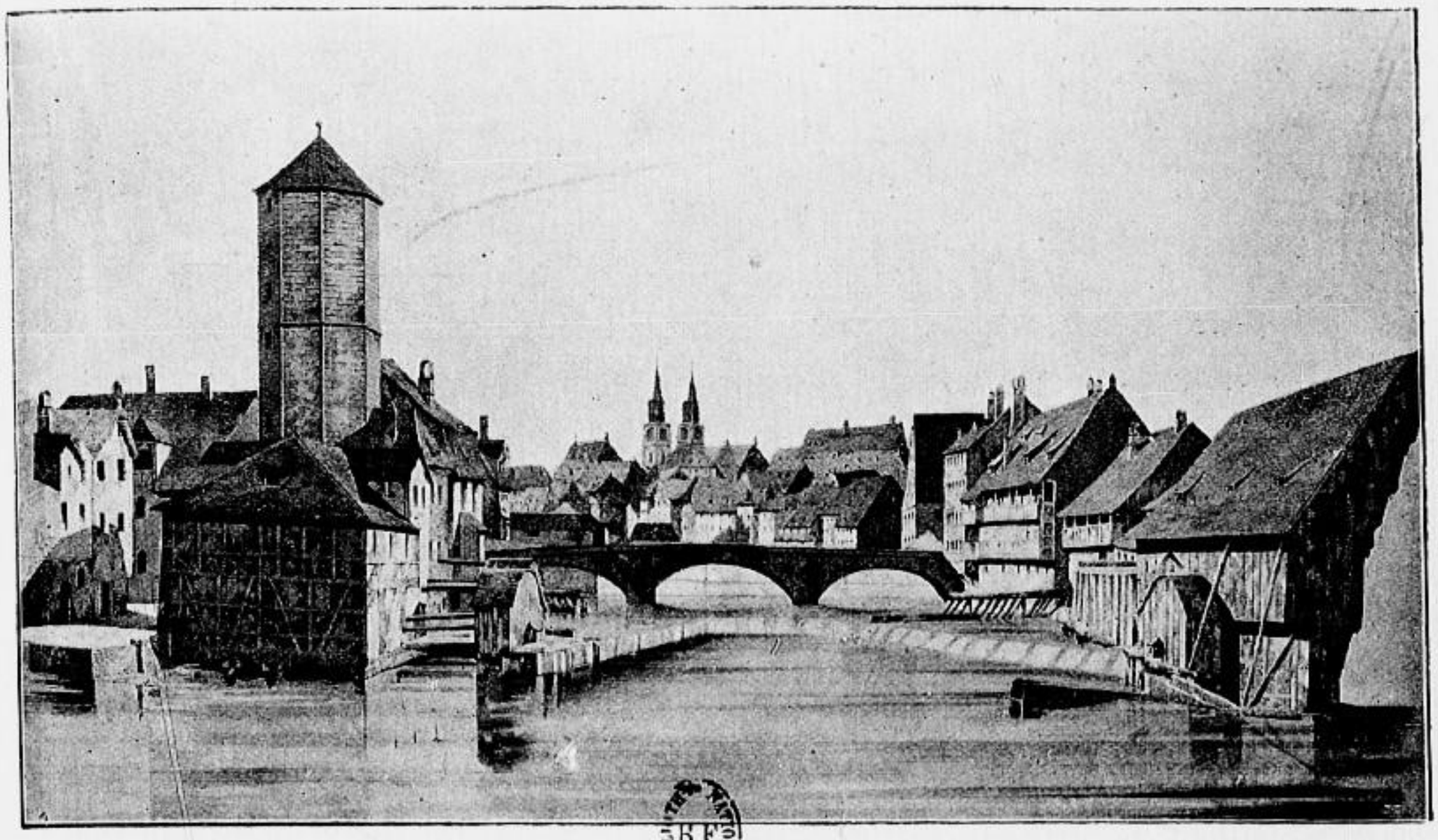


CROQUIS A LA PLUME

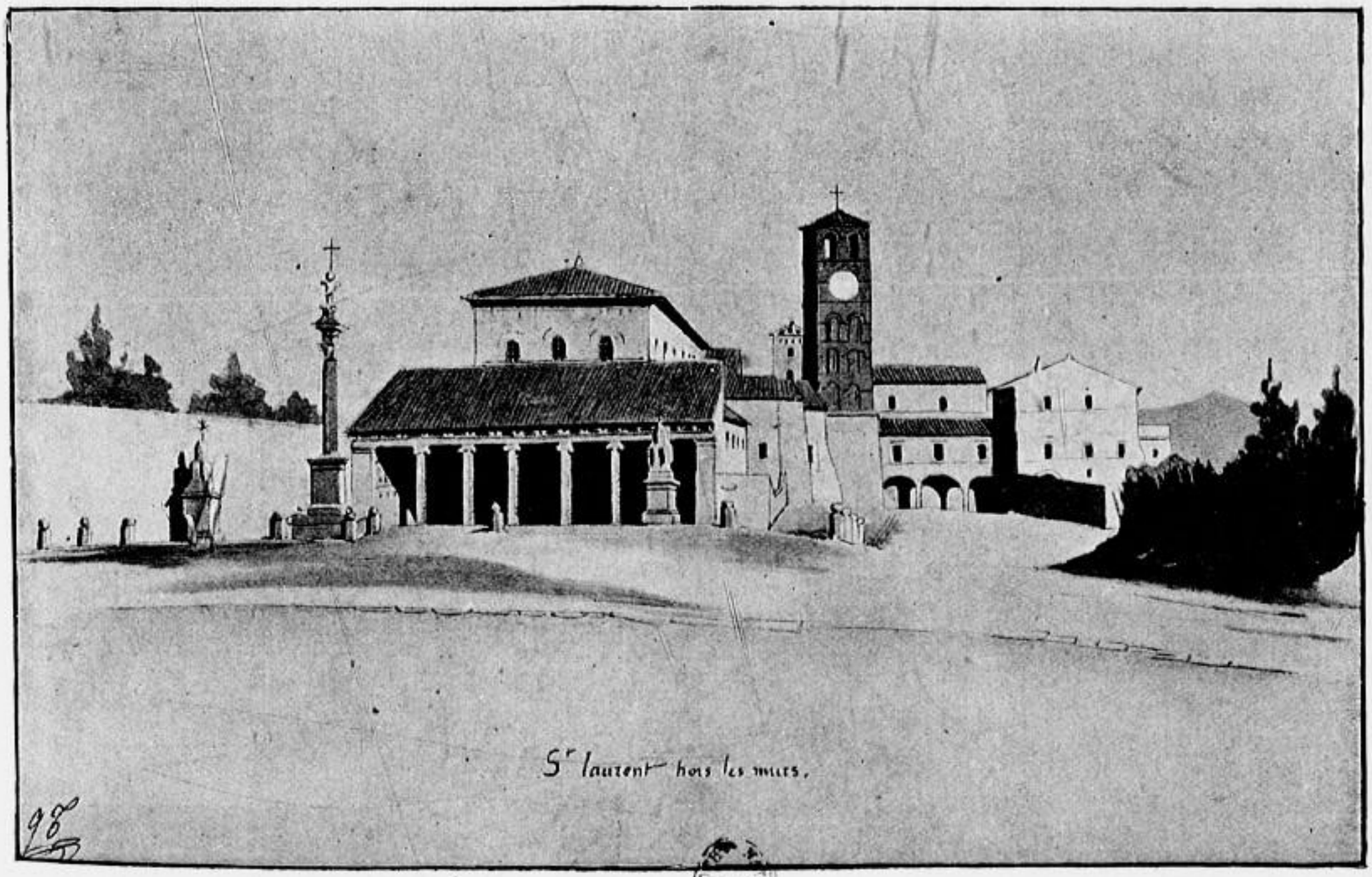
C'est en effet l'Italie qui, dès le premier jour, a conquis Gabriel Toudouze, l'Italie où il séjourne à plusieurs reprises durant des mois et des mois, l'Italie qu'il appelle à tout instant au milieu des tracas, des ennuis, des malaises comme la terre bénie du repos et de la jouissance d'esprit, l'Italie qu'il invoque à la moindre déception d'art comme un pays d'élection, même en Syrie au pied du Liban [1], l'Italie dont il fait la patrie de toute beauté, la Terre Sainte des artistes, la Fontaine de Jouvence où l'on doit retremper périodiquement les forces du cerveau, — l'Italie qui lui inspire quelques-unes de ses plus belles eaux-fortes et aux paysages, aux sites et aux monuments de laquelle sont consacrés environ les trois cinquièmes de son œuvre documentaire.

Lorsqu'il la vit pour la première fois, arrivant du Midi de la France où il venait de travailler pour la ville de Marseille, il avait à peine vingt ans, et il parcourut la terre sacrée des arts avec toute l'admiration enflammée, toute la piété fervente, toute l'ardeur exaltée d'une âme généreuse, uniquement passionnée du seul beau, exclusivement éprise du rêve d'idéal avec tout

1. Voir plus bas le chapitre *Orient*.



A. — NUREMBERG, LAVIS DE GABRIEL TOUDOUZE (CABINET DES ESTAMPES, BIBL. NAT.)



B. — ROME, SAINT-LAURENT-HORS-LES-MURS, AQUARELLE DE GABRIEL TOUDOUZE (CABINET DES ESTAMPES, BIBL. NAT.)

l'enthousiasme exclusif d'un néophyte émerveillé. Et parmi les centaines de croquis jetés au hasard dans le premier feu de cette passion, il en est un particulièrement qui en dit bien long sur cette exubérante joie de la première vision de la découverte : c'est une très simple et fragile feuille de papier portant une toute petite aquarelle et quatre dessins au trait qui sont une coupe, une vue et des détails de San-Petronio, cathédrale de Bologne, avec dans l'angle supérieur droit cette mention à la plume : « *Bologne, 1831* ». Cette menue feuille de papier, c'est une sorte de résumé de l'œuvre tout entière : la couleur dans la petite aquarelle, avec les gros piliers rouges, les boiseries brunes des chapelles, les vitraux des verreries et la double ogive en pénombre, la ligne d'ensemble dans la vue de la basilique si fine, si précise, l'ornement dans un petit croquis pris « *sur les stalles d'une chapelle* ». Et l'enthousiasme de ces menus croquis me rappelle l'impression étrange que me fit lorsque je la vis moi-même pour la première fois la cathédrale de cette ville que les Goncourt appelaient « la ville âpre et remueuse du moyen âge, la berceuse des factions » et dont les rues alors étaient remplies de paysans à l'air sévère, drapés, sous la pluie battante, de grands manteaux aux nuances passées oscillant du brun au vert.....

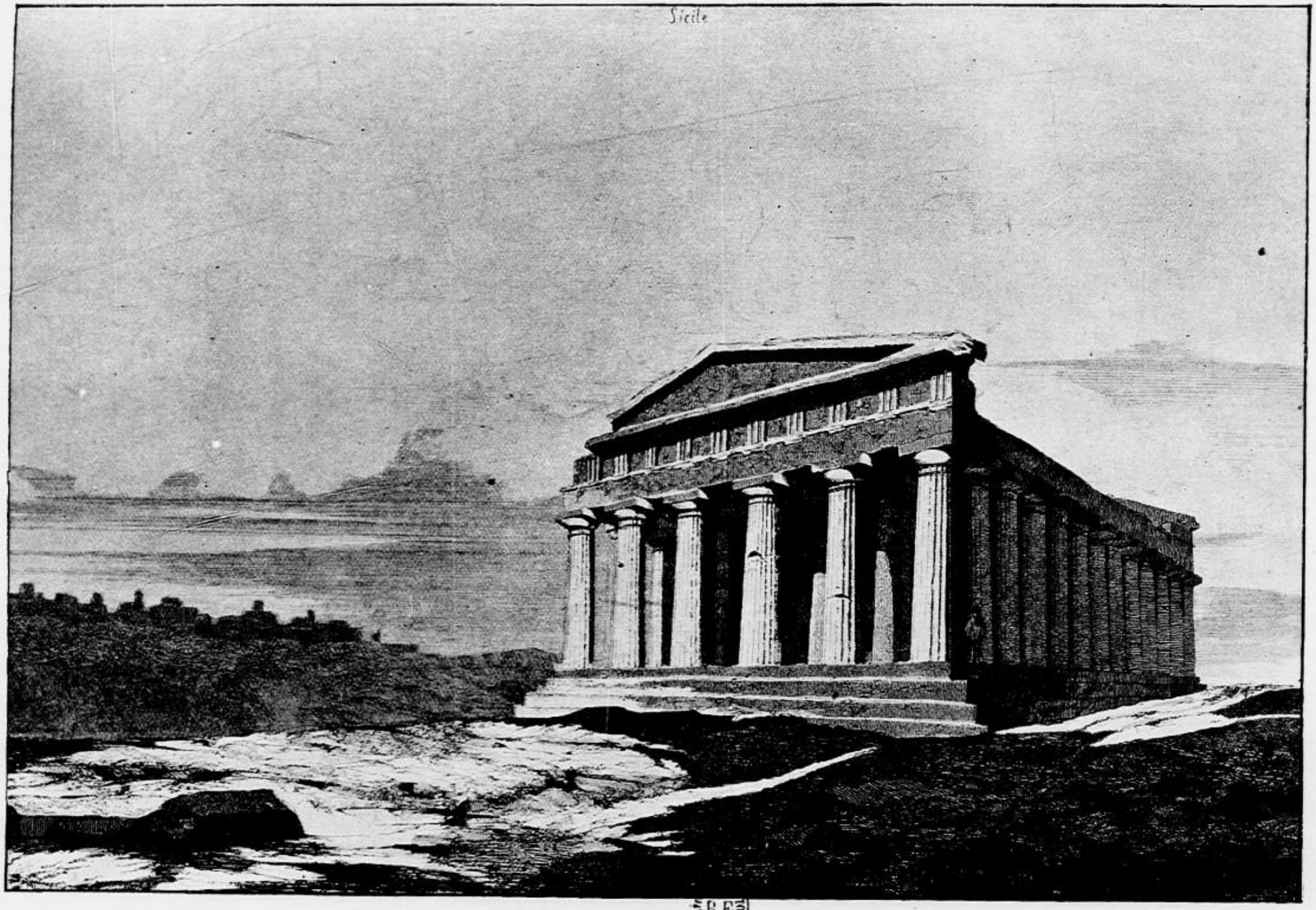
C'est bien là la joie du premier voyage, cette emprise puissante, cette séduction sans pareille qu'exerce l'Italie : ce vin généreux de la pensée que la péninsule verse avec une libéralité si merveilleuse, Gabriel Toudouze le but à longs traits dès le premier voyage (1831-1832); et raisonnant davantage son enthousiasme, mais le grandissant encore, il vint une seconde fois (1839-1840) demander à la terre italienne sa semence fécondante. J'employais tout à l'heure le mot découverte : c'est qu'en parcourant tous les dessins que ces deux longs voyages lui ont fournis, on ne peut s'empêcher de se rappeler l'ardeur bouillonnante et les émerveillements des compagnons de Charles VIII; c'est bien d'une découverte qu'il s'agit, et en voyant l'artiste marcher de joie en joie, d'émotion en émotion, il est impossible de ne pas songer au profond chapitre intitulé : « La découverte de l'Italie », dans lequel Michelet — pour avoir lui-même subi le charme vainqueur — ressuscita si magistralement les stupeurs des Français du XVI^e^ siècle : « Aucune armée n'avait, comme celle de Charles VIII, suivi la voie sacrée, l'initiation progressive qui de Gênes ou de Milan par Lucques, Florence et Sienne conduit le voyageur à Rome. La haute et suprême beauté de l'Italie est dans cette forme générale et ce crescendo de merveilles, des Alpes à l'Etna. Entré, non sans saisissement, par la porte des neiges éternelles, vous trouvez un premier repos, plein de grandeur, dans la gracieuse majesté de la plaine lombarde, cette splendide cor-

beille de moissons, de fruits et de fleurs. Puis la Toscane, les collines si bien dessinées de Florence donnent un sentiment exquis d'élégance, que la solennité tragique de Rome change en horreur sacrée..... Est-ce tout? Un paradis plus doux vous attend à Naples, une émotion devant le colosse fumant de Sicile. »

Cette « voie sacrée », Gabriel Toudouze la parcourut à chaque voyage et cette « initiation » il l'eut chaque fois d'autant plus complète, absolue, que ses carnets nous le montrent préparant chacun de ses voyages avec un soin, une minutie documentaire tout à fait remarquables, fouillant les bibliothèques, les volumes d'érudition, et emportant avec lui sur un album des tableaux chronologiques, des résumés historiques, des chapitres complets d'histoire de l'art, patiemment recueillis bribe à bribe en notes, puis refaits, recomposés par lui-même pour son usage personnel avec un soin jaloux. L'artiste chez lui se doublait d'un érudit avisé, d'un chercheur consciencieux, d'un savant ayant horreur de l'à peu près, du renseignement vague et voulant toujours aller au fond des choses avec une conscience admirable.

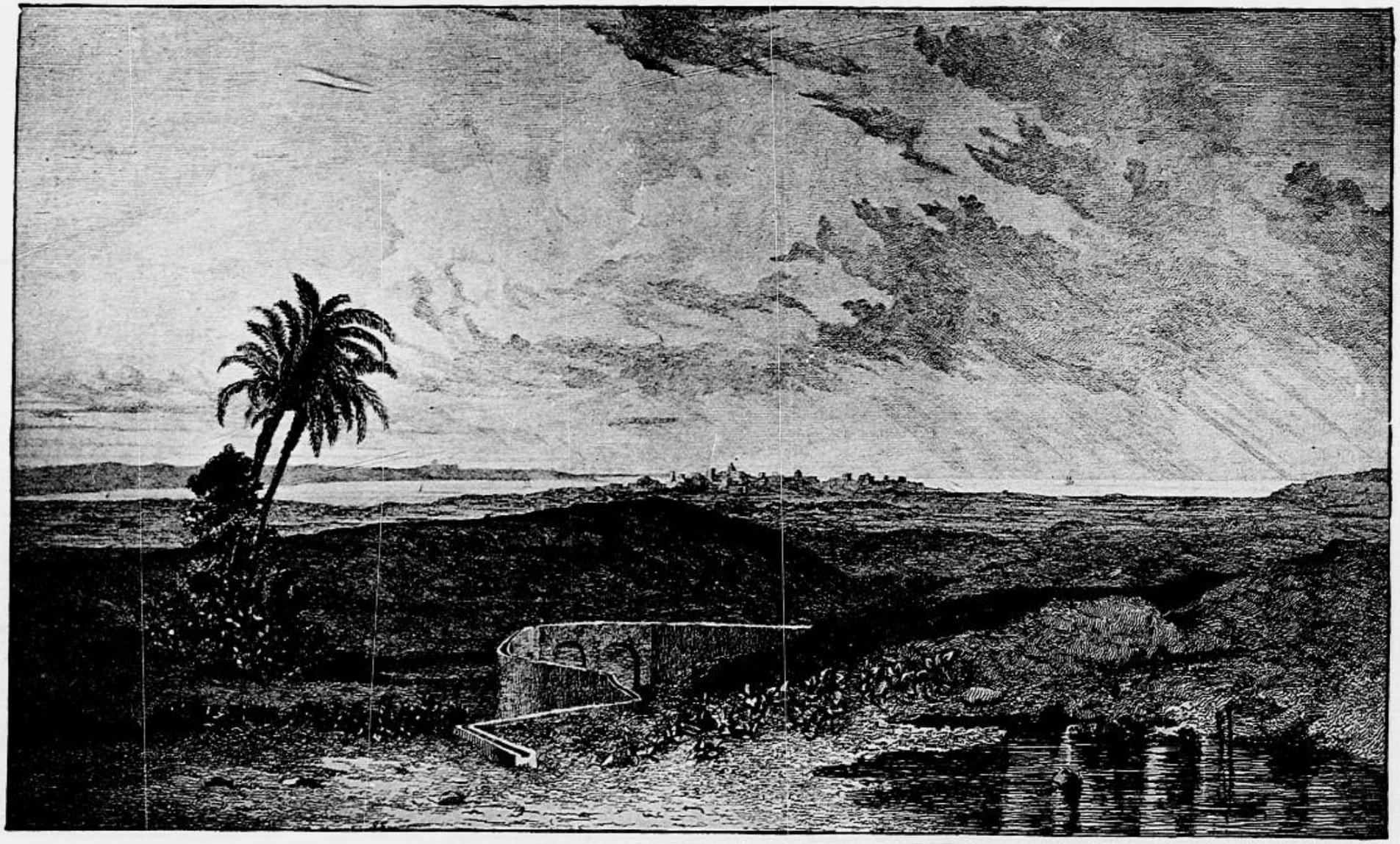
Du premier coup traversant la péninsule du nord au sud, l'artiste parcourait ce chemin triomphal d'un bout à l'autre car, en 1831, nous le voyons à Monticelli près Rivoli où il dessine des fragments antiques; à Bologne suivant le document cité plus haut; à Florence où il dessine la chapelle Rucellai et S. Pietro de Rivoli; à Fóligno où il fait un lavis du couvent servant d'hôpital; à Rome où il exécute une aquarelle de Saint-Laurent-hors-les-Murs, trois lavis de la Porte Solaro, des Thermes de Titus, du portique construit par Vignole en 1530 au couvent de l'Ara Cœli au Capitole, etc.; à Naples où il relève le plan d'une maison Piaggia di Margellina, où il prend des études au Musée et un lavis de morceaux de la tour Sainte-Claire; enfin le mois de mai 1831 le trouve en Sicile, à Messine, où il fait de la si curieuse cathédrale, à portail ouvragé comme une dentelle, une aquarelle qui porte cette date. Puis il s'installe, pour la construction du chemin de fer de Naples à Castellamare, à Pompéi, et d'innombrables lavis, dessins, aquarelles de la ville morte et de ses peintures portent les dates 1831 et 1832. En 1832, après être passé à Faleri, près Civita-Castellena, dessiner un tombeau étrusque, à Rimini faire un lavis du pont d'Auguste, il rentre en France, comme le prouve une sépia de l'église de Poissy datée de 1832.

Dans ce premier voyage, s'il a bien jeté un regard rapide sur toutes les villes saintes de l'art italien, c'est donc le Midi qui l'a surtout séduit, c'est l'île fumante, la Sicile, c'est l'idéale Campanie qui l'ont surtout retenu. Aussi lorsqu'il revient en Italie au printemps de 1839, c'est là qu'il retourne tout



LE TEMPLE DE LA CONCORDE A GIRGENTI (ANCIENNE AGRIGENTE, SICILE), D'APRÈS UNE EAU-FORTE DE GABRIEL TOUDOUZE

(COLLECTION DE MADAME GUSTAVE TOUDOUZE)



SYRACUSE. — D'APRÈS UNE EAU-FORTE ORIGINALE DE GABRIEL TOUDOUZE

(COLLECTION DE MADAME GUSTAVE TOUDOUZE)

droit, car il est en mars 1839 à Syracuse et en avril de la même année à Palerme.

La brûlante terre de Sicile, l'île farouche dont le géant Encelade enseveli sous l'Etna fait sursauter à chacun de ses halètements la terre sonore, l'a tout entier conquis et charmé par ses paysages et par ses monuments, — et d'une ville à l'autre il va et revient, entassant les études, dégageant de chaque site le caractère essentiel.

Voici d'abord cet idéal panorama de Taormine, cette vue unique au monde qui, passant par-dessus le théâtre, se déroule de droite et de gauche de la falaise s'appuyant aux flancs neigeux de l'Etna et qui déploie aux yeux du spectateur comme une grandiose carte en relief de la Sicile entière, de Messine à Syracuse, baignée doucement par les flots bleus de l'immense mer Ionienne (aquarelle inachevée). Et dans cette même Taormine, nid d'aigle au fier profil, un lavis nous montre un de ces monuments dont le style étrange, fait de normand, d'arabe et d'italien, donne à l'altière petite cité une physionomie un peu barbare et quasi féodale (p. 44).

A Syracuse une sépia des latomies, un escalier du théâtre fait au lavis sont relégués au second plan par une vision d'un caractère beaucoup plus âpre que Gabriel Toudouze a fouillée avec une sorte de joie acerbe : c'est le panorama de la presqu'île de Syracuse, entrevue non pas comme l'a fait Hérédia

> ..... et Syracuse
> Dort sous le linceul bleu de son ciel indulgent,

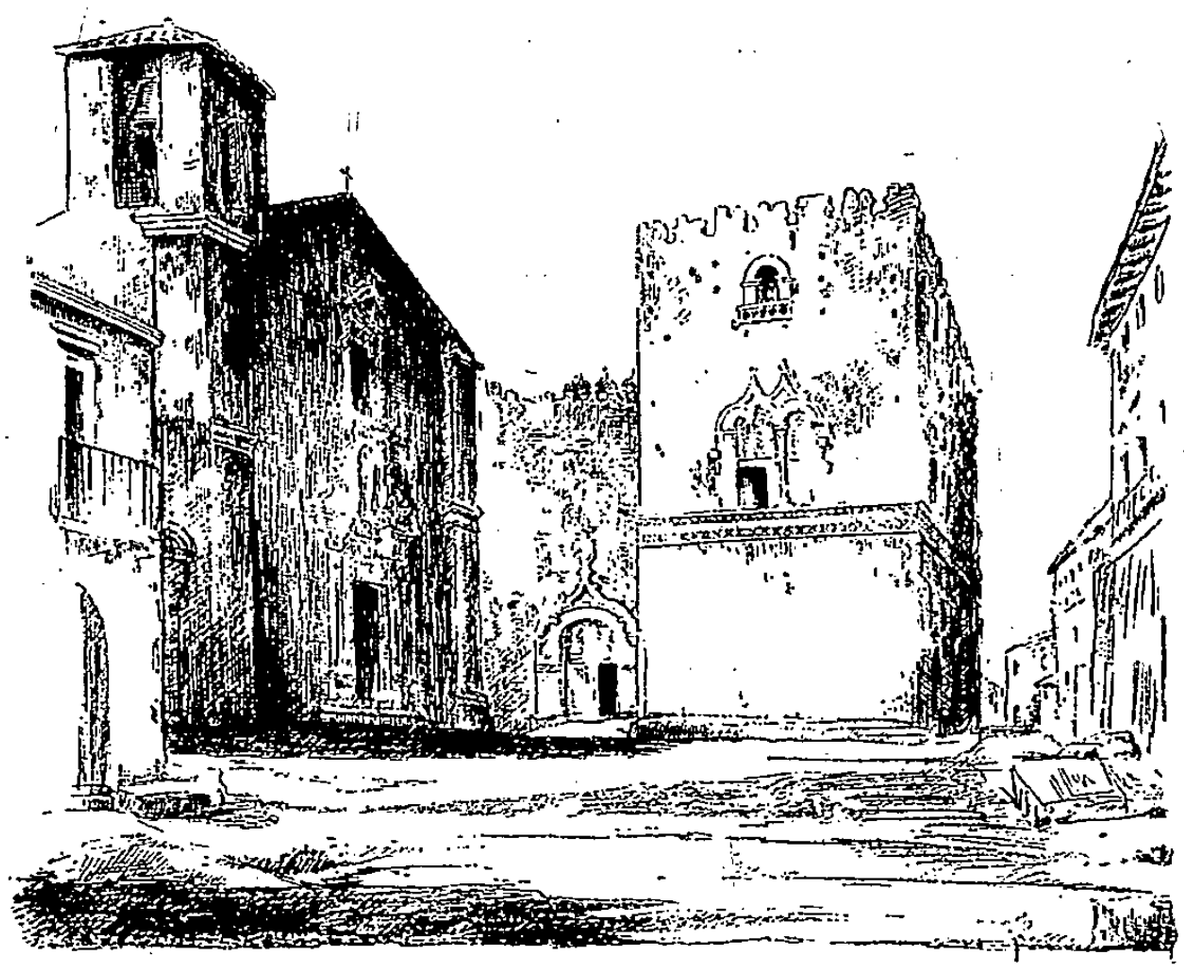
mais dans toute la sauvagerie et la tragique ampleur de cette vaste enceinte désolée, vide, grand sarcophage de pierre n'enserrant plus en ses remparts que le vide et l'aridité de la lande nue, avec tout au fond, resserrée, étroite, toute petite dans l'immense champ clos, la Syracuse moderne. Des dessins, une aquarelle (pl. III), de nombreux documents donnent le jour, en 1852, à une vigoureuse eau-forte (pl. X) où sur les cactus frissonnants, sur les palmiers, sur les mornes ruines et l'eau stagnante des premiers plans, la solitude nue, la ville et la mer au loin, la rafale qui passe entraînant avec elle de lourdes nuées semble comme une personnification de l'âpre vent de malheur et de destinée mauvaise qui a soufflé si cruellement sur l'antique métropole de la Sicile.

A Agrigente (pl. IX), Ségeste, Sélinonte, ce sont les temples, les beaux temples dorés de soleil et tout bronzés par la patine des siècles qui attirent

l'artiste en même temps que les immenses panoramas désertiques tentent par la chaleur et l'intensité de leurs lumières son pinceau d'aquarelliste.

Mais c'est Palerme alors qui surtout le captive et le retient par tous les moindres détails de ses trois merveilles, la cathédrale, la chapelle Palatine, Monreale et son cloître, et durant avril 1839 Gabriel Toudouze s'y attarde longuement ainsi qu'à la toute voisine cathédrale de Cefalù, dessinant, copiant les arabesques, les moulurations, les colonnes, les chapiteaux, et se complaisant dans les gammes d'or, de bleu, de vert et de rouge où flamboient les mosaïques précieuses aux voûtes de la Palatine et de Monreale.

(*A suivre.*) GEORGES TOUDOUZE.



TAORMINE. — ÉGLISE DE SANTA CATERINA ET PALAZZO CORVAJA

LES PIERRES GRAVÉES DANS L'ANTIQUITÉ

FIG. 1. — JULIE, FILLE DE TITUS
INTAILLE PAR EVODOS
(AIGUE-MARINE DU CABINET DES MÉDAILLES)

L'humanité a toujours aimé les pierres précieuses. Le jeu de leurs belles couleurs translucides, leurs reflets dans la lumière et le soleil, la variété de leurs teintes ont toujours attiré les délicats et surtout les femmes, qui, dès qu'elles ont paru sur terre, ont aimé la parure et les joyaux. Dans le pire état de sauvagerie, quand l'espèce humaine sort à peine de l'animalité, la femme recherche déjà les pierres de couleur et s'en fait des bijoux barbares. Dans l'extrême raffinement de la civilisation, le même instinct de parure survit : entre le collier de coquillages ou de silex de la sauvage préhistorique et la rivière de diamants d'une Parisienne, il n'y a qu'une différence d'industrie. Le goût d'où ils procèdent est primitif, instinctif et indéracinable : il est de ceux qui caractérisent l'humanité comme font le langage, les religions et l'esthétique.

La mode contemporaine d'ailleurs, malgré les tentatives de nombreux artistes, reste fidèle au goût primordial : elle aime les pierres pour elles-mêmes. Se contentant de les tailler et d'y multiplier les facettes, elle les recherche pour leur beauté simple et nue. L'art du graveur n'a point de part à la création des plus riches bijoux, et il suffit d'une pierre éclatante pour composer le plus recherché. Certains mystiques ont cru à l'influence des gemmes précieuses sur l'âme et la destinée humaines : aujourd'hui, certes, la pierre sortie des mains du lapidaire est toute-puissante, et c'est la pierre toute seule qui règne.

Le lapidaire y est bien pour quelque chose. Le progrès de l'industrie lui a permis de tailler comme il veut les pierres les plus dures, émeraudes, saphirs, rubis et diamants, et il a su si bien les dégager, les présenter, en accroître la

puissance de reflet, qu'il les a rendues plus orgueilleuses, plus belles de leur seule matière, plus souveraines, et assez splendides par elles-mêmes pour orner seules le corps et le vêtement des femmes. C'est ainsi qu'en elles-mêmes réside leur pouvoir merveilleux et secret.

Les anciens ont connu cette beauté des gemmes précieuses. L'Orient surtout a aimé avec passion les cabochons et les perles. Mais, ignorant l'art d'y tailler des facettes géométriques, les peuples de l'Asie, de la Grèce et de l'Italie ont gravé les pierres dures comme une matière plastique. Les Grecs et les Romains surtout ont recherché avec avidité les camées et les cachets de quartz ou de coryndons. Ces gemmes gravées, injustement méconnues aujourd'hui par la plupart des collectionneurs, sont parmi les plus intéressants des monuments que l'antiquité nous a transmis.

Le camée est démodé aujourd'hui, à la suite d'une mode excessive. La faveur de l'art romain, de la fin du XVIII^e^ siècle au romantisme, en a provoqué l'imitation jusqu'à l'abus. Nos grand'mères ont toutes possédé des camées montés en bijoux, et l'audacieuse laideur de ces prétendues imitations en a dégoûté notre enfance. Nous avons jugé les modèles par ces déformations misérables. La défaveur actuelle est injustifiée : les belles pierres gravées antiques sont de purs et admirables chefs-d'œuvre.

Je ne prétends pas esquisser ici l'histoire de la gravure en pierres fines dans le monde antique. C'est un vaste sujet, que les travaux de M. Babelon et de M. Furtwaengler ont sondé. Les cylindres de pierre, intaillés de figures religieuses et d'inscriptions, que les hommes libres, en Babylonie et en Assyrie, portaient sur eux comme sceau, les cachets coniques de Chaldée, de Perse et de Syrie, les scarabées sigillaires d'Égypte, les scarabéoïdes d'Asie Mineure, les cachets mycéniens en forme de noyau de pêche ou d'amande, les sceaux en pierre tendre, noire ou blanche, de l'époque crétoise, sont des monuments très intéressants pour l'érudit : il y trouve mille représentations mystérieuses et étranges qui sont autant d'allusions aux croyances et aux superstitions familières des hommes qui vécurent dans ces siècles très lointains. Aujourd'hui je ne veux parler que des gemmes grecques et romaines, et je ne veux que dire la part qu'elles ont eue, comme joyaux d'art, dans la parure et la décoration. Du reste, l'aspect et le rôle de ces gemmes sont très différents selon qu'elles sont gravées en creux, pour servir de sceaux, ou gravées en relief, dans un but uniquement esthétique ; les premières sont les *intailles*, les autres sont les *camées*.

L'intaille était toujours un cachet, et presque toujours aussi le chaton d'une bague. Souvent elle devint une amulette. Les artistes qui les gravaient recher-

chaient surtout les pierres de teinte uniforme, plus dures que le fer mais moins dures que le diamant : la cornaline qui est rousse et translucide, la sardoine brune, la calcédoine blanche, blonde ou bleuâtre, l'améthyste, la prase verte comme l'herbe, les agates de toutes nuances, les jaspes opaques, rouges ou noirs ou d'un vert sombre, le grenat, et l'hyacinthe qui a le ton des cyclamens et la transparence d'un cristal. Chacune de ces pierres, disait-on, possédait une vertu cachée, et parmi elles chaque dieu avait ses préférences.

Presque toutes les plus anciennes intailles grecques sont gravées au revers de ces scarabées dont la mode venait de l'Égypte. Le scarabée était pour les Égyptiens un symbole mystique : les cachets ayant la forme de cet insecte, quand ses ailes sont repliées et ses pattes serrées contre son ventre, se multiplièrent partout où passa le commerce de l'Égypte, c'est-à-dire dans tout le bassin de la Méditerranée. La fortune de ces petits joyaux fut immense, et elle me semble presque inexplicable. Tous ces scarabées sont percés d'un trou : on les enfilait sur un mince anneau d'or ou de bronze, et ils formaient ainsi le chaton mobile d'une bague (fig. 2). L'intaille gravée sur le revers plat les distinguait les uns des autres et leur donnait le caractère de sceaux : les sujets gravés, toujours entourés d'une sorte de guillochure régulière, ne sont pas innombrables; ce sont des dieux, des demi-dieux, des héros ou des animaux. L'art grec au VI^e^ et au V^e^ siècles a gravé de nombreux scarabées d'un style robuste, souvent même un peu brutal; il est curieux de remarquer que cet art manque le plus souvent d'élégance et de charme : sans doute ces cachets sont des bijoux d'hommes. Les Grecs en inondèrent l'Étrurie, où la mode des scarabées eut une extraordinaire durée. Ces scarabées sont presque tous en cornaline. Les Étrusques eux-mêmes en gravèrent ou en ébauchèrent, sans jamais atteindre l'habileté des graveurs grecs.

Vers la fin du V^e^ siècle, le scarabée commença à se démoder. C'est en effet à cette époque que les orfèvres grecs trouvèrent le moyen de sertir les pierres et de fixer ainsi les chatons des bagues. Les graveurs d'intailles, qui souvent furent aussi des graveurs monétaires, atteignirent alors à une hauteur d'art où, depuis, on ne s'est plus élevé. C'est vers le même temps qu'ils gravèrent les premiers camées.

La beauté des meilleures intailles du V^e^ et du IV^e^ siècles égale celle des monnaies contemporaines de Grande Grèce et de Sicile. D'ailleurs les mêmes artistes s'adonnaient souvent aux deux arts : nous trouvons la signature *Phrygillos* à la fois sur des monnaies de Syracuse, de la fin du V^e^ siècle, et sur une jolie cornaline du British Museum. D'autres noms de graveurs en pierres fines de ce temps nous sont parvenus : Athénadès, Dexaménos de Chios;

Pergamos; Onatas et Olympios sont du IVe siècle; cet Olympios doit être l'artiste qui grava les belles monnaies d'Arcadie, où l'on voit un jeune satyre sur un rocher, paresseusement assis, sa syrinx à ses pieds.

Jamais les hommes n'ont eu de cachets plus délicatement jolis qu'à cette époque. Les sujets qu'on y remarque n'ont pas un caractère de gravité officielle, malgré la valeur juridique que les lois accordaient à ces sceaux; c'est une fantaisie charmante qui s'y joue : j'y vois Aphrodite, Éros jetant les osselets ou tirant de l'arc, Apollon et sa biche, une femme à sa toilette, un pur et beau profil de jeune fille, une lionne, une cigogne en plein vol, une chimère, un sphinx. Souvent la transparence de la pierre est assez parfaite pour qu'on puisse voir la gravure directement, traversée de lumière; le modelé et la finesse du trait apparaissent ainsi mieux encore que sur une empreinte, et la beauté chatoyante et colorée de la matière s'ajoute à l'œuvre de l'artiste.

A l'époque d'Alexandre, le luxe des pierres gravées s'accrut dans de grandes proportions. Les auteurs anciens nous le disent, et les débris de ce luxe nous l'attestent. Alexandre s'était attaché le graveur Pyrgotèle, aussi célèbre alors qu'Apelle ou Scopas, et lui avait accordé, comme à Apelle et Lysippe, le privilège de faire son portrait. C'est à partir de ce temps que la mode du portrait se répandit parmi les graveurs. Nous ne connaissons pas d'œuvres de Pyrgotèle, mais nous avons des portraits en intaille signés Anaxilas, Lycomède, Nicandre, Pheidias, Scylax : ce sont des œuvres d'un réalisme intelligent et subtil, d'une exécution scrupuleuse, d'une précision et d'un fini parfaits, avec parfois un peu de sécheresse, comme on en remarque dans beaucoup de monuments hellénistiques.

D'ailleurs il est, la plupart du temps, bien difficile de distinguer les intailles de l'époque alexandrine des intailles de l'époque d'Auguste. Dans ces siècles d'extrême raffinement, ces joyaux, souvent d'un art exquis, étaient plus à la mode que jamais. Le fameux Dioscoride, Aspasios, Epitynchanos, Hyllos, Pamphilos, Solon, Sosos sont parmi les meilleurs graveurs du commencement de notre ère dont nous possédions des œuvres signées. Les intailles de Dioscoride parvenues jusqu'à nous révèlent une habileté technique prodigieuse et un talent précis et fin; son portrait de Cicéron, au Cabinet des médailles, est d'un art patient, volontaire, intelligent. D'Aspasios, le Cabinet de Vienne possède un buste d'Athéna Parthénos, copié d'après la statue de Phidias, et qui est d'un détail méticuleux et d'un modelé savoureux. Il y a au Cabinet de Paris deux œuvres d'Epitynchanos, un joli buste de jeune satyre, et un Bellérophon chevauchant Pégase, gravé sur une petite cornaline claire et sans défauts; ce Bellérophon, vu par transparence, prend une vie intense;

le cheval ailé bondit dans le soleil, et l'on oublie presque la grâce délicieuse du dessin et du modelé tant la pierre lumineuse accroît l'expressive beauté de ce groupe vivant. La signature de Pamphilos se lit sur une améthyste où est figuré Achille jouant de la cithare, et sur une autre améthyste où, avec plus de talent encore, l'artiste a gravé un profil de Méduse endormie; un profil presque identique, sur une cornaline du British Museum, est accompagné de la signature *Sosos*. Peu d'œuvres d'art contiennent autant de sereine et songeuse beauté que ces deux profils. D'ailleurs ces gemmes ont, pour qui peut les manier et les contempler à loisir, un charme si précieux qu'il n'y aurait guère pour les collectionneurs raffinés de série plus tentante si l'authenticité des pierres gravées n'était pas aussi difficile à établir et si elles étaient moins rares. Admirer longuement des intailles comme celles que je citais plus haut,

FIG. 2. — SCARABÉES MONTÉS EN BAGUE (DÉTAILS DE SERTISSURE)

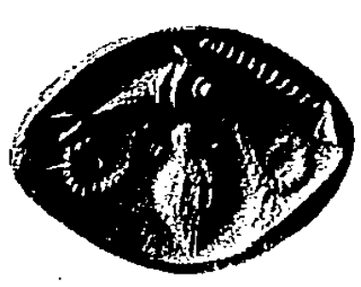
faire jouer les pierres dans le soleil, voir s'animer peu à peu dans leur couleur translucide les images des dieux, c'est un plaisir de délicat que peu connaissent aujourd'hui mais qui enchantait les anciens.

Pourtant, à l'époque hellénistique et à l'époque romaine, le luxe des camées dépassait encore le luxe des cachets de pierres fines. C'était une mode plus récente. On ne saurait appeler des camées les scarabées, ni certains cachets en forme d'animaux gravés en Orient à l'imitation des scarabées; le camée n'a été vraiment inventé que le jour où les graveurs imaginèrent de tirer parti des différentes veines des pierres dures pour que de la matière même naquît un coloris dont s'enrichît le sujet gravé. Il est sans doute des camées monochromes; il est surtout des bustes de pierres dures d'une seule teinte, la plupart en calcédoine. Mais les camées proprement dits, dont les plus anciens datent de la fin du v^e^ siècle, et dont la vogue s'accrut considérablement à l'époque hellénistique et à l'époque romaine, sont gravés en nuances différentes qui s'opposent les unes aux autres; la matière la plus

fréquemment utilisée fut l'onyx dont les teintes blanches, blondes, brunes et bleuâtres servent heureusement les graveurs par leurs francs contrastes.

Dans cet art précieux et difficile, le charme du dessin, la science du modelé, l'harmonie claire et serrée de la composition ne suffisent plus : il y faut ajouter un sens spécial du coloris et un flair patient et expérimenté de lapidaire, pour deviner et sonder les veines nuancées de la matière et les dégager des unes des autres comme le sujet le réclame. La disposition des couches naturelles dans la pierre brute, et toutes les surprises qu'elles recèlent, limitent, autant que l'extrême dureté d'une matière rebelle, l'inspiration et la fantaisie de l'artiste. A ce point de vue, l'habileté technique des anciens est prodigieuse. Ils nous ont laissé des camées qui sont vraiment des chefs-d'œuvre de coloris : je citerai au hasard ce splendide taureau furieux et déchaîné, dont la robe brune à reflets roux se détache sur un fond tout blanc, onyx du Cabinet des médailles signalé dans les collections des rois de France depuis Charles V ; les portraits de profil de Ptolémée II et d'Arsinoé, au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg (fig. 3) ; l'apothéose de Germanicus emporté par un aigle aux splendides ailes blanches tachetées de brun (Cabinet de France) ; le portrait d'Octavie de la collection Roger ; l'exquise tête de Méduse aux paupières closes, dont la jolie aile d'un rouge vif semble battre encore dans sa chevelure, un des joyaux de la collection Pauvert de la Chapelle. De tels monuments, splendides et délicats, me séduisent encore plus que ces grandes coupes d'onyx chargées d'ornements décoratifs, comme la tasse Farnèse du musée de Naples et le canthare bachique du Cabinet des médailles, connu sous le nom de coupe des Ptolémées, qui pendant des siècles servit de calice au couronnement des reines de France, à Saint-Denis. Et cependant de telles coupes, que des graveurs passaient jusqu'à trente années de leur vie à travailler, méritent l'engouement que les Mithridates et les Ptolémées manifestèrent pour elles, plus encore que Pétrone et Néron : que le soleil y étincelle, et leur puissance de beauté se multiplie merveilleusement. A côté d'elles, le grand camée de la Sainte-Chapelle, le plus grand des camées antiques, qui se trouve aujourd'hui au Cabinet des médailles dans la même vitrine que la coupe des Ptolémées, paraît lourd, massif, et sans grâce.

Remarquons d'ailleurs qu'immobilisé dans une vitrine, un beau camée perd beaucoup de son effet. Le camée est un bijou, et un bijou agrée plus à notre goût artistique dans la toilette d'une jolie femme que dans la montre d'un magasin. Aux vêtements flottants, légers, et drapés en plis mobiles et capricieux, que portaient les Grecques et les Romaines, le camée était sans


1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

16

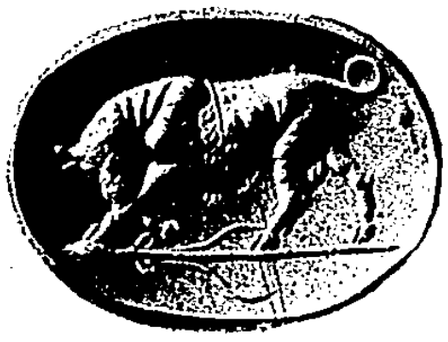
14

17

15

18

19


20

21

22

23

24

25

26

27

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

INTAILLES DU CABINET DE FRANCE
(Bibliothèque Nationale).

Phototypie Berthaud

doute le bijou qui convenait le mieux. Elles s'en faisaient des colliers et des diadèmes; surtout elles en ornaient les agrafes qui retenaient leurs robes et leurs manteaux. Ces pierres aux teintes charmantes et si délicatement mariées, gravées en lignes simples et pures, prenaient certainement, parmi les fines étoffes blanches ou de tons pâles, une valeur nouvelle. Pline raconte que la femme de Caligula portait sur elle, dans les grandes cérémonies, une parure de gemmes qu'il évalue à quarante millions de sesterces. Élagabale ornait de

FIG. 3. — CAMÉE
REPRÉSENTANT PTOLÉMÉE II PHILADELPHE ET ARSINOÉ OU ALEXANDRE BALA, ROI DE SYRIE, ET CLÉOPATRE THEA
SARDONYX. MUSÉE DE L'ERMITAGE (DEMI-GRANDEUR)

camées jusqu'à ses chaussures. A l'époque byzantine, ce luxe survécut, et les hommes aussi bien que les femmes se paraient de camées antiques. Nos musées possèdent des camées montés en fibules, en pendants de colliers, en boucles d'oreilles, en bagues. On en décorait les coffrets et les meubles précieux, et c'est par une suite naturelle de cet usage qu'on en a chargé les reliquaires et les vases sacrés. Déjà les trésors des temples païens conservaient beaucoup de camées précieux. Des fresques trouvées, il y a peu d'années, dans les fouilles de Boscoreale, représentent des colonnes de marbre enrichies de guirlandes décoratives où sont enchâssés des camées. Sous l'empire romain, la mode des gemmes avait pris de telles proportions que

les poètes la raillaient et que les moralistes en censuraient l'excès. Quand nous tenons dans nos mains un beau camée antique, nous pouvons imaginer qu'il a paré le visage ou le vêtement d'une Poppée ou d'une Faustine : elles ont aimé ces bijoux d'un art raffiné, à la fois par coquetterie et par superstition, car en y gravant la figure des dieux ou des héros, on y ajoutait une vertu mystérieuse.

C'est qu'en effet, à la fin de l'empire romain, la pierre gravée reprit de plus en plus ce caractère d'*amulette* que les Égyptiens avaient donné à leurs scarabées. Au moment où la foi aux dieux de l'Olympe se dissipait, mille croyances obscures se proposaient aux esprits des hommes et à leur besoin d'idéal religieux. La fortune de ces sectes orientales, qui mêlaient des idées subtiles à des rites mystérieux, remit une fois de plus en faveur cette conviction que les pierres précieuses ont une puissance secrète et influent sur notre destin. Alors furent gravées par milliers ces gemmes d'un art souvent grossier qu'on appelle les pierres gnostiques : le démiurge Abraxas, Iaô, le premier des sept Eôns, le serpent Chnouphis, d'innombrables symboles empruntés aux vieilles religions d'Égypte et aux croyances orientales, bref, d'étranges et monstrueuses idoles, gravées sans art, remplacent sur les gemmes les belles divinités grecques. Cette mode grandissante, toute-puissante en Orient, tua peu à peu l'art de Pyrgotèle et de Dioscoride.

A l'époque de Constantin, pourtant, il sembla près de se réveiller. Mais cette renaissance dura peu, et les beaux camées du IVe siècle sont d'une rareté insigne. Le style en est riche et puissant, non sans quelque lourdeur. Je n'en saurais citer de plus remarquable que ce *Triomphe de Licinius* que possède le Cabinet de France; l'auteur y a su admirablement mettre en valeur les deux tons blanc et brun foncé de l'onyx : la tradition des grands siècles n'était pas morte. Enfin l'une des dernières pierres gravées d'un intérêt esthétique indéniable est ce portrait de Valentinien, précis, minutieux, et d'un réalisme pénétrant malgré la sécheresse du style, qui est intaillé sur une aigue-marine du Cabinet des médailles (pl. XI, n° 27).

La ruine de l'Empire allait emporter ces derniers débris de la civilisation grecque et romaine. L'art décoratif des siècles qui suivirent a un éclat et une sorte de grandeur barbare qui force notre admiration. Mais le raffinement exquis des graveurs en pierres fines lui est tout à fait étranger. Les plus beaux temps de la glyptique étaient écoulés pour ne plus revenir. Le Moyen-Age et la Renaissance ont aimé les gemmes. Du XIIIe siècle à nos jours, on a gravé de belles intailles. En est-il pourtant qui égalent le charme de l'*Éros* de Phrygillos et de la *Méduse* de Pamphile? Quant aux camées antiques, il n'est pas un

graveur qui les ait égalés. Les Italiens de la Renaissance ou Jacques Guay, au XVIII[e] siècle, en ont gravé de charmants : ils n'ont pu atteindre la perfection des Grecs ni dans la souplesse du modelé, ni dans l'harmonie serrée de la composition, ni surtout dans la science d'utiliser les veines naturelles de la pierre. Au vêtement moderne d'ailleurs sied bien moins le camée : le luxe fabuleux de Mithridate ou de Lollia Paulina n'aiguise plus la patiente ambition des graveurs en pierres fines. Ni la piété ni la superstition ne les soutiennent non plus, comme au temps où les artistes qui gravaient l'image de Jupiter ou de Vénus pensaient être agréables aux dieux. Sans doute, la superstition est éternelle et elle se fie toujours aux vertus mystérieuses des pierres : mais elle préfère maintenant à l'onyx et à l'améthyste, le diamant, le rubis et l'opale, qui sont des pierres rebelles à l'outil du graveur. De nos jours, les intailles et les camées sont deux fois abandonnés : Pyrgotèle se ferait lapidaire.

JEAN DE FOVILLE.

DOCUMENTS D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

I

VASES GRECS

Sujets : Un marchand de vases à Athènes. — Satyre ivre. — Masque de Silène entre deux yeux prophylactiques. — Antiope et Penthésilée. — Le stratagème de Rhéa.

Les peintres céramistes grecs ont représenté quelquefois sur les vases des scènes ayant trait à leur propre industrie. Sur des plaquettes corinthiennes, nous voyons un four de potier ou un navire marchand avec sa cargaison de poteries ; sur une hydrie à figures noires de l'Antiquarium de Munich est figuré l'intérieur d'un atelier ; sur un fragment de coupe du v^e^ siècle on voit un peintre décorant une

FIG. 1. — MARCHAND DE VASES A ATHÈNES A LA FIN DU V^e^ SIÈCLE AV. J.-C.
(AMPHORE ATTIQUE DE LA COLL. SAMBON)

Kylix et sur un vase à figures rouges conservé à Ruvo, on voit des peintres de vases couronnés par Athéné et par des Victoires. Parmi ces peintres, se trouve une femme occupée à décorer un grand cratère ; mais pour elle, il n'y a pas de couronne.

déposés sur le sol. C'est l'étalage d'une boutique de potier au quartier du Céramique d'Athènes, près de la porte du Dipylon.

Nous donnons le dessin d'une grande amphore attique de la fin du v^e^ siècle, provenant de la Grèce et représentant

FIG. 2. — SATYRE IVRE. COUPE ATTIQUE DU V^e^ SIÈCLE

On connaissait jusqu'ici une seule peinture représentant un acheteur de vases ; c'est un fragment de coupe attique, de la première moitié du v^e^ siècle, portant la signature du peintre Phintias (Musée de Baltimore). On y voit un éphèbe penché, une bourse à la main, en train de choisir son emplette dans un lot de vases

également la vente de poteries; mais ici pour la première fois entre en scène le potier lui-même, qui offre sa marchandise à l'acheteur (fig. 1).

D'un côté du vase, nous voyons l'acheteur, enveloppé dans son manteau, arrêté devant le potier qui tient un vase par l'anse ; de l'autre côté, l'acheteur appuyé à

FIG. 8. — CRATÈRE ATTIQUE DE LA FIN DU VI[e] SIÈCLE. MUSÉE DE NEW-YORK (COLL. CANESSA)

son bâton, les jambes croisées, une bourse à la main, discute le prix. La scène est d'un si grand réalisme que l'on peut deviner les paroles : l'acheteur vient de dire son dernier prix et fait comprendre par son attitude qu'il n'en démordra point : le potier, après une dernière hésitation, tend l'objet en disant : « *Prenez-le.* » Pottier, dans son intéressante esquisse sur Douris, fait remarquer que pour longtemps on acheta les vases attiques seulement pour leur utilité pratique, « *on ne faisait pas voyager à vide les amphores peintes sorties des ateliers de Corinthe, de Chalcis ou d'Athènes* » ; mais il admet que, à partir du V[e] siècle « *la qualité d'art conquit une importance décisive* » et que surtout les Étrusques, « *accoutumés à ce beau décor qui était comme une estampille des produits grecs, firent venir de véritables* « SERVICES » *dont on usait dans les banquets et dans les fêtes religieuses* ».

On cite l'inscription envieuse du décorateur Euthymidès : « *Jamais Euphronios n'a fait autant* » pour montrer le prix que les Grecs mêmes attachaient à ces belles peintures.

Sur notre vase, le peintre s'est plu à mettre en évidence la valeur intrinsèque de ses produits. C'est l'orgueil bien naturel de l'artisan devant une œuvre bien réussie, car il est évident, par le maniement de l'amphore, que ce vase ne contient aucun produit et que si on l'achète, c'est uniquement pour l'élégance de sa forme ou pour la qualité de son vernis. C'était probablement une pièce destinée à l'étalage, une réclame par l'image.

C'est encore de Grèce que nous vient cette belle coupe sur laquelle est peinte l'image d'un satyre ivre, agenouillé, esquissant le geste de lancer une boule (fig. 2). Il rappelle vivement à l'esprit les satyres d'Euphronios aux contorsions grotesques et hardies, à la figure bestiale et moqueuse.

Le dessin archaïque (fig. 3), représentant un masque de satyre à la longue barbe lisse, aux cheveux nattés et cerclés de lierre entre deux grands yeux prophylactiques et deux Niké, orne un magnifique cratère récemment entré au Metropolitan Museum de New-York. Klein a fait remarquer que probablement l'idée de peindre les figures en rouge sur fond noir avait été suggérée par les réserves de blanc et de rouge dans la peinture du *Gorgoneion*, au fond des coupes attiques, de la seconde moitié du VI[e] siècle. Ici la transition est encore plus évidente. Les dessins qui suivent sont empruntés également à des vases du Metropolitan

Museum ; le premier (fig. 4) décore une œnochoé attique à figures rouges de toute beauté, à bouche trilobée, l'anse ornée en guise de serpent. Trois amazones courent vers la droite. Antiope (ΑΝΤΙΟΠΕΙΑ), revêtue d'une cuirasse à plastrons, la tête nue et de face, tient de la main droite deux lances et de la main gauche la bride d'un cheval fougueux qui se cabre ; elle est précédée par une Amazone, la tête coiffée du bonnet phrygien, qui avance le bras gauche armé du bouclier et brandit de la main droite la double hache et suivie par une troisième Amazone (ΓΕΝΘΕΣΙΛΕΙΑ), la tête nue, armée du bouclier et de la lance. Le second dessin (fig. 5) se voit sur une péliké trouvée à Rhodes et offre un sujet très rare : Rhéa présentant à Kronos la pierre emmaillotée qui devait sauver la vie à Zeus. Le stratagème de Rhéa est sculpté sur l'autel de Zeus au Capitole. Praxitèle avait traité ce sujet pour le temple de Héra à Platées.

FIG. 4. — OENOCHOÉ ATTIQUE DE LA FIN DU Vᵉ SIÈCLE. MUSÉE DE NEW-YORK (COLL. CANESSA)

FIG. 5. — LE STRATAGÈME DE RHÉA (MUSÉE DE NEW-YORK)

II

UN TABLEAU DE ZEUXIS : L'ENFANT AUX RAISINS

FIG. 1. — COUVERCLE DE PYXIDE EN IVOIRE (ANCIENNE COLL. BOY)

Pline nous a conservé le souvenir d'un tableau de Zeuxis qui jouit d'une grande vogue jusqu'aux premiers siècles de l'Empire et il nous raconte à propos de cette peinture deux anecdotes. Voici ses propres paroles :

« *Parrhasius, dit-on, offrit le combat à Zeuxis. Celui-ci apporta des raisins peints avec tant de vérité, que des oiseaux vinrent les becqueter; son compétiteur apporta un rideau si naturellement représenté, que Zeuxis, tout fier de la sentence des oiseaux, demanda qu'on le tirât enfin, pour faire voir le tableau. Alors, reconnaissant son illusion, il s'avoua vaincu avec une franchise modeste, attendu que lui n'avait trompé que des oiseaux, tandis que Parrhasius avait trompé l'artiste qu'était Zeuxis.*

« *On dit encore que Zeuxis peignit plus tard un enfant tenant des raisins et que voyant un oiseau s'en approcher, il se fâcha avec la même ingénuité contre son ouvrage, disant* : « *J'ai mieux peint les raisins que l'enfant, car si j'eusse réussi avec autant d'art celui-ci, l'oiseau aurait dû avoir peur.* »

Paul Girard, dans son intéressante étude sur la peinture grecque (p. 207), voudrait voir une réminiscence de ce tableau célèbre dans une terre cuite de Myrina représentant une jeune fille assise jouant et minaudant avec une grappe mûre; mais il me semble plus naturel d'en rechercher les éléments dans une catégorie assez nombreuse d'œuvres industrielles qui répètent avec mille variantes un sujet qui a eu évidemment dans l'antiquité une grande célébrité et qui tout en ayant subi de nombreuses transformations, surtout sous l'influence des sculptures des élèves de Lysippe, à dû, néanmoins, conserver les traits essentiels de l'œuvre de Zeuxis.

L'image la plus ancienne et la plus en harmonie avec les données artistiques du v^e^ siècle est une terre cuite de Myrina que l'on pourrait attribuer à la fin du IV^e^ siècle ou au commencement du III^e^ (fig. 2). C'est un enfant de trois ans environ qui se penche vivement, enlaçant de ses petits bras une grosse grappe de raisin qu'il défend tant bien que mal contre l'audacieuse gourmandise d'un jeune coq.

FIG. 2. — TERRE CUITE DE MYRINA (MUSÉE DU LOUVRE)

Si nous admettons que l'enfant aux raisins de Zeuxis avait auprès de lui un jeune coq, le compagnon presque inséparable des bambins qui grouillaient tout nus dans les rues d'Athènes — et rappe-

lons que des monuments du v^e^ siècle nous montrent des enfants jouant avec un jeune coq — nous avons une explication des anecdotes qui avaient cours à Rome au I^er^ siècle. Le détail de l'oiseau becquetant la grappe de raisin serait venu de

FIG. 3. — STÈLE D'AMYNTAS TROUVÉE A SMYRNE (MUSÉE DU LOUVRE)

la présence d'un oiseau gourmand sur le tableau même du peintre d'Héraclée.

Ce sujet, amplifié et entouré de détails dans le goût hellénistique, se voit encore sur la stèle d'Amyntas provenant de Smyrne et conservée au Louvre (fig. 3), et nous le retrouverons sur un joli camée provenant d'Asie-Mineure et appartenant à M. Sivadjian (fig. 5). Une stèle peinte sur un vase attique du IV^e^ siècle nous montre aussi un enfant mort en bas âge,

FIG. 4. — BRONZE DE LA COLL. SAMBON

tenant une grappe de raisin.

Peu à peu, l'enfant prend l'aspect *poupon* et nous présente le type du *putto* de l'art romain et de la Renaissance italienne du XV^e^ siècle. Nous en avons des exemples tout à fait charmants dans la statuette en bronze de la collection Sambon (fig. 4) et dans un couvercle de pyxide en ivoire de l'ancienne collection Boy (fig. 1). Le British Museum possède une statuette en argent au même type.

Parmi les bronzes de la Bibliothèque nationale on voit sur une applique de meuble une figurine analogue avec la même expression d'effroi enfantin ; le *putto* tient entre ses petits bras potelés un

FIG. 5. — CAMÉE SUR ONYX (COLL. SIVADJIAN)

oiseau ; mais on s'aperçoit qu'il y a mélange de deux types : celui de l'enfant aux

raisins et celui de l'enfant à l'oie que l'on attribue à Boëthos.

Nous savons très peu de chose sur Zeuxis, nous en savons encore moins sur ce Boëthos, dont le nom est intimement attaché aux images enfantines du IIIe siècle. Les « racontars » de Pline peuvent être jugés par ce simple fait, que, tandis que, dans un paragraphe, il nous représente Zeuxis comme un orgueilleux paradant à Olympie, portant un manteau avec son nom brodé en or, ou refusant de vendre ses tableaux « *parce qu'aucun prix n'aurait été suffisant pour les payer* » ; dans le paragraphe suivant il nous le dépeint d'une modestie qui ferait sourire les Apelle de notre siècle. Contentons-nous donc de quelques bribes de vérité, car si les monuments peuvent peu à peu nous renseigner sur les sujets traités par lui, ils ne pourront, hélas, jamais nous dire les secrets de son art disparu.

III

MÉDAILLON D'OR DE MAURICE-TIBÈRE, MONTÉ EN BIJOU

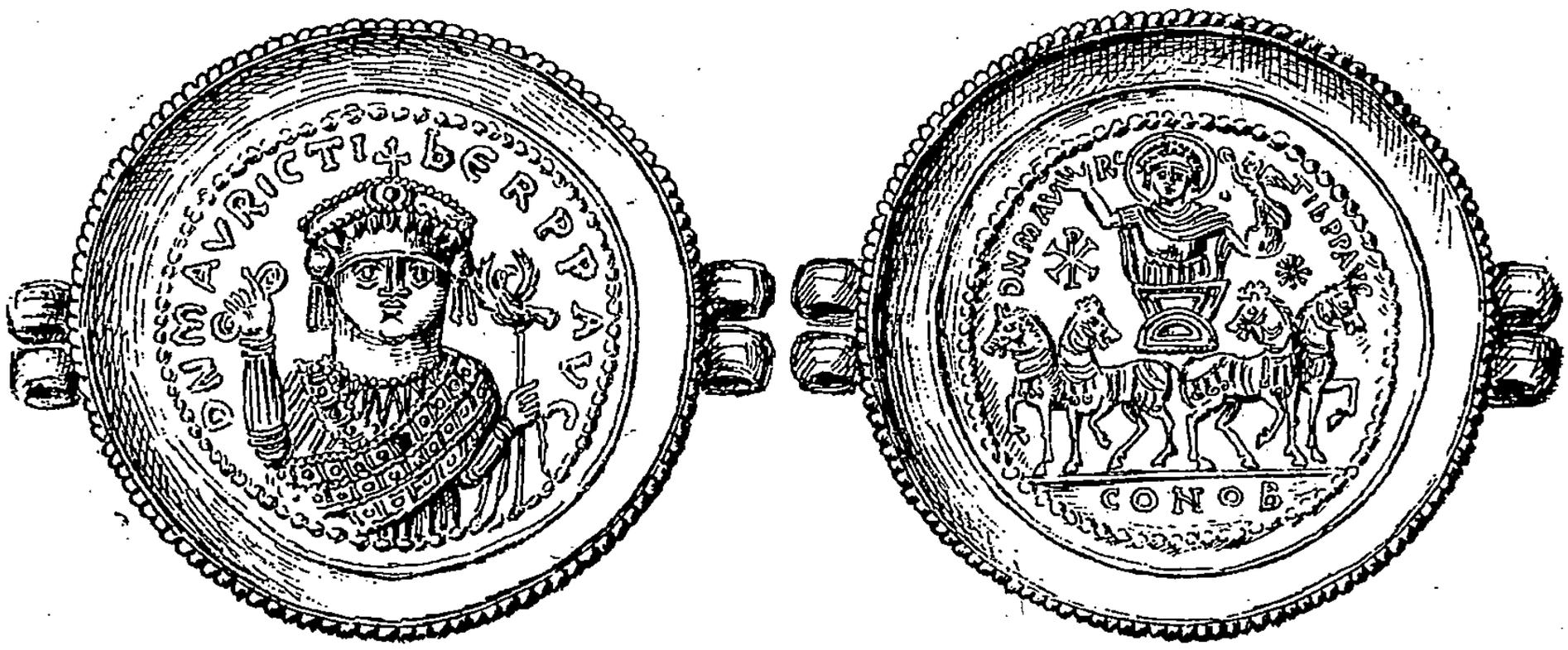


FIG. 1. — MÉDAILLON EN OR DE MAURICE-TIBÈRE TROUVÉ A CHYPRE

Il y a environ deux ans, on découvrit dans l'île de Chypre un riche trésor d'orfèvrerie et d'argenterie qui avait été enfoui probablement vers l'an 648, lorsque les Arabes envahirent l'île. Nous avons pu nous procurer l'empreinte d'un superbe médaillon d'or de Maurice-Tibère (582-602), faisant partie d'une parure d'une extrême richesse.

Nous mettons en regard un bijou de la collection de Clercq, qui, à son tour, peut être comparé avec un médaillon d'or de

Constance II (Cohen, vol. 7, p. 444, n° 29)

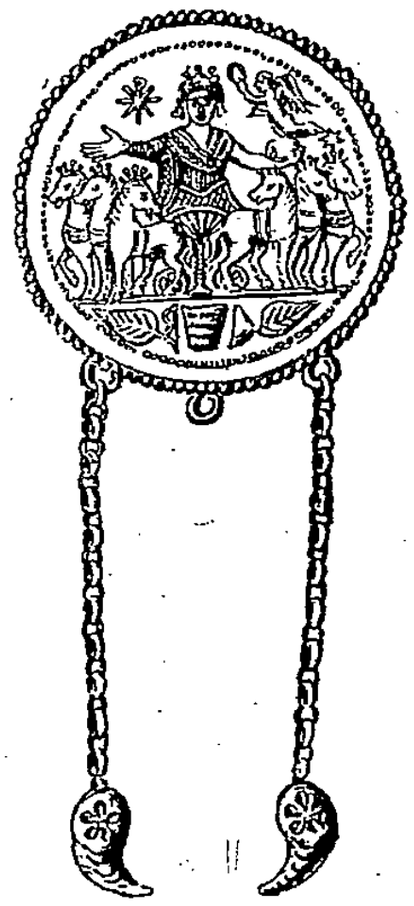


FIG. 2. — BIJOU CHYPRIOTE DE LA COLL. DE CLERCQ

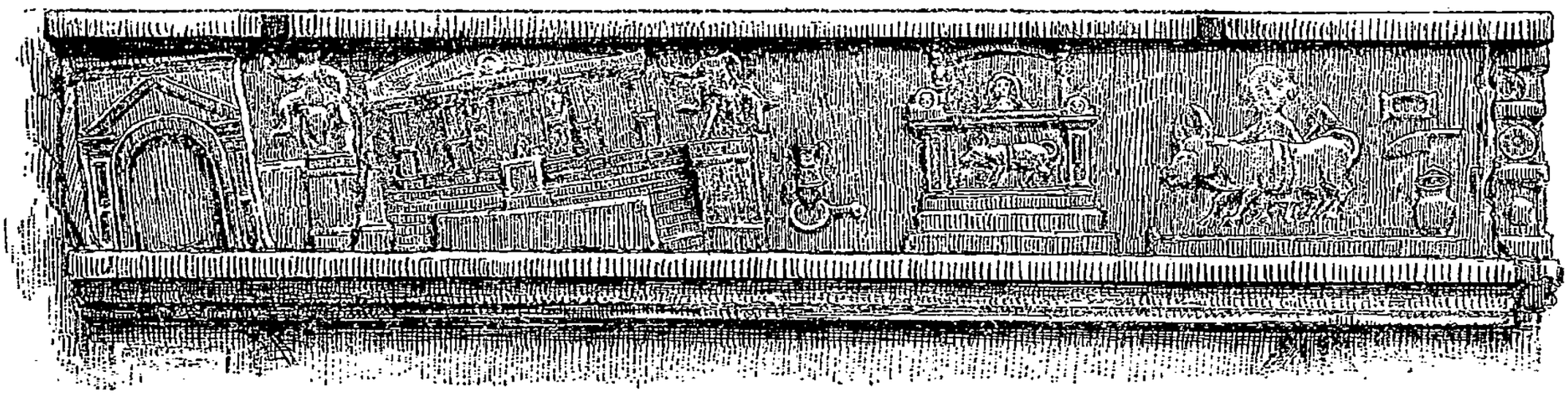
et un *follis* de la Bibliothèque nationale dans lesquels on retrouve les principaux éléments artistiques de notre médaillon.

Le quadrige du revers est un type bien connu dans l'art traditionnel du IVe siècle. On peut remonter au célèbre camée

FIG. 3. — FOLLIS DE MAURICE-TIBÈRE

du Cabinet des médailles représentant le triomphe de Licinius, dans un char dirigé par deux Victoires et accosté du Soleil et de la Lune personnifiés (Chabouillet, *Revue arch.*, t. IX, 1853, p. 764. — E. Babelon, *Guide du Cabinet des médailles*).

A. SAMBON.

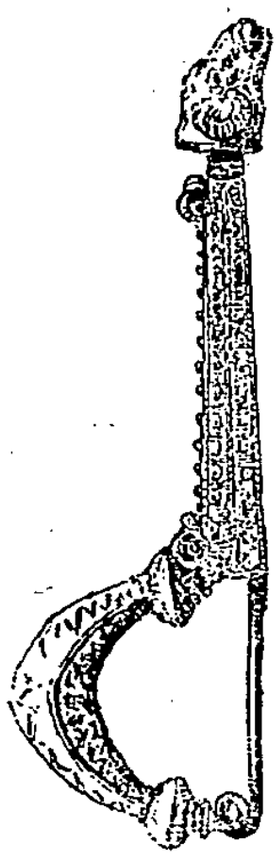


BAS-RELIEF DU LARAIRE DE JUCUNDUS REPRÉSENTANT LE PREMIER TREMBLEMENT DE TERRE DE L'AN 63

BIBLIOGRAPHIE

Pompeï, par PIERRE GUSMAN, 1 vol. gr. in-4°.

De toute l'antiquité, ce qu'il y a de plus connu dans le grand public, même parmi les gens qui n'ont en ces matières que des lumières vagues, c'est Pompeï : une histoire dramatique qui semble un ressouvenir historique du fameux drame de Sodome et de Gomorrhe et à laquelle la catastrophe du Mont Pelée a donné une actualité nouvelle ; — des découvertes sensationnelles ; — enfin et surtout ce goût qui pousse tous les hommes vers les choses tristes, sombres, lugubres même, ce goût du badaud qui dans la rue s'arrête pour regarder le fait-divers du moment, — il y a de tout cela dans l'attirance qu'exerce sur les hommes le nom de Pompeï, je parle, bien entendu, des curieux et non des savants ou des poètes. Les savants trouvent à Pompeï le plus merveilleux des laboratoires pour leurs expériences d'archéologie, et les poètes y rencontrent l'atmosphère de rêve qui leur est indispensable. Bien d'ailleurs que ce ne soit pas à eux que s'adresse le livre dont nous nous occupons, ils y trouveront les uns et les autres cependant des pages précieuses d'une réelle utilité ; — en outre il est un manuel très luxueux, le plus luxueux même des livres que l'on a publiés sur Pompeï à l'usage des gens — minorité infime hier, légion formidable aujourd'hui — qui voyagent pour le plaisir de voyager.



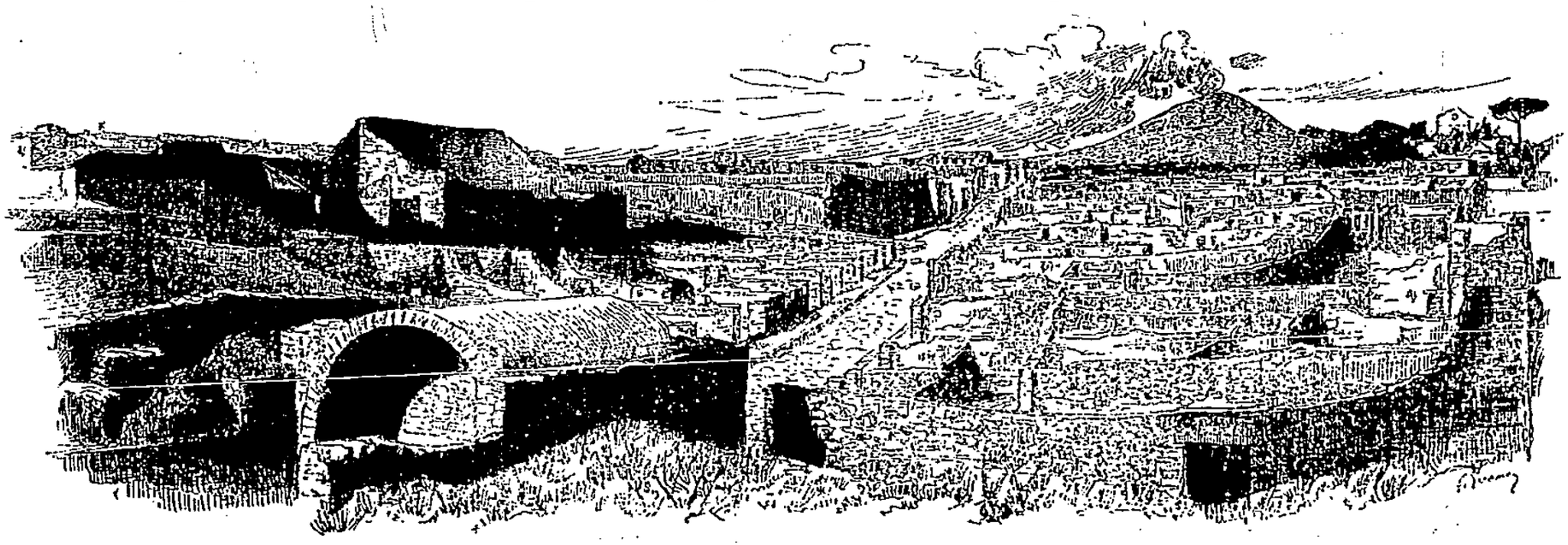
FIBULE

Encore parmi ceux-ci faut-il faire distinction : la plus grande partie d'entre eux suit purement et simplement les préceptes de Saint Bædeker hors duquel il n'est point de salut ; ce n'est pas pour ces adeptes d'une religion si facile à suivre qu'est écrit le livre de notre collaborateur M. Pierre Gusman, et son grand format in-4 en 458 pages et XI planches en couleurs n'en fait pas dans la valise du globe-trotter pressé le compagnon de voyage du petit guide rouge. Mais il est le livre de lecture des hommes maintenant de plus en plus nombreux qui avant de s'en aller en Campanie veulent voir un peu clair devant eux et lisent successivement *Les derniers jours de Pompeï* de Sir Bullwer

Lytton, ce chef-d'œuvre ; l'*Arria Marcella* de Théophile Gautier ; la *Coupe d'Hercule* de Gustave Toudouze : à ces trois fictions si colorées, si brillantes, si vivantes, qui ressuscitent de si magistrale manière la Ville Morte, ils ajouteront désormais la *Pompeï* de M. Pierre Gusman. Et ainsi munis ils pourront errer dans les rues de Pompeï, ayant ainsi mis en eux suffisamment de science, après suffisamment de rêve, pour faire une excursion autrement utile que celle exécutée au pas de charge par le moutonnier troupeau des touristes à tout voir.

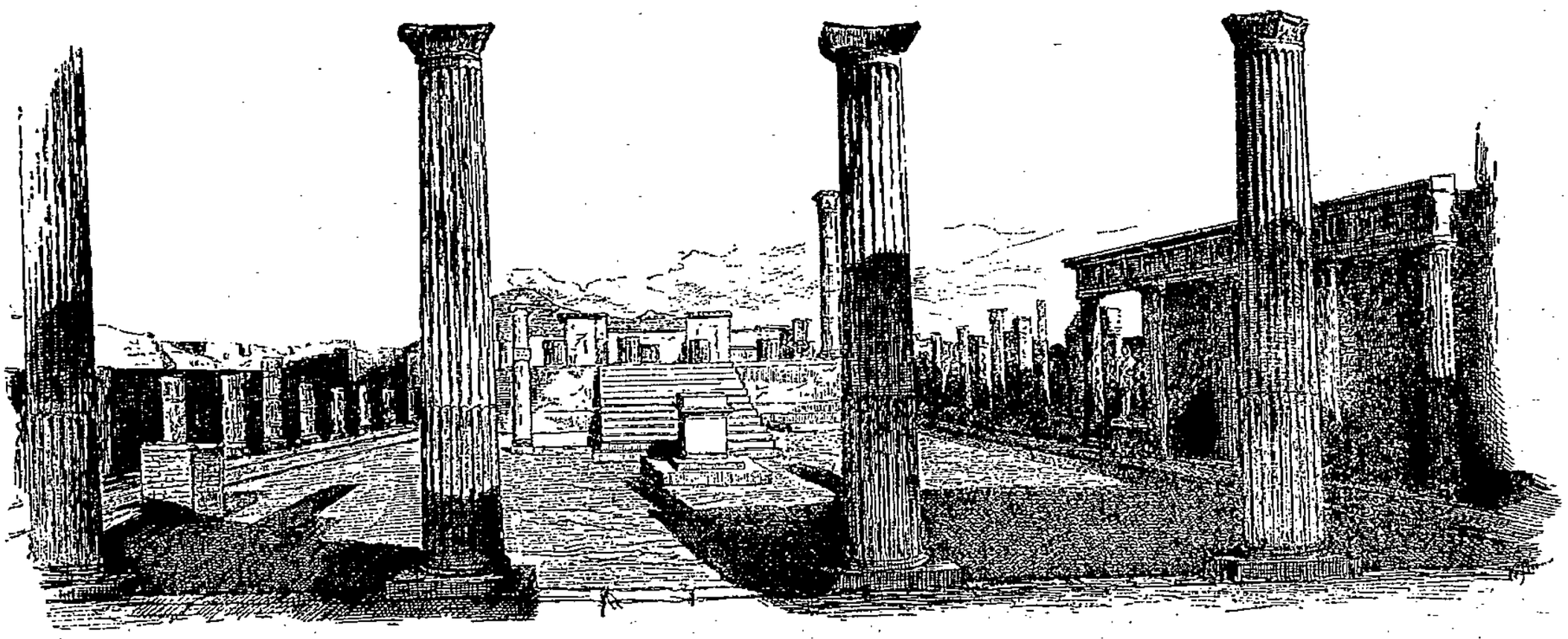
C'est qu'en effet ce gros volume, — habillé d'une couverture vert et rouge sur laquelle avec un air vaguement japonais se dresse un Vésuve traité comme un cousin germain du Fuji-Yama, — est un répertoire tout a fait complet de tout ce qui est à voir et de tout ce qui a été trouvé dans les fouilles de Pompeï. L'idée est bonne, à la vérité, d'avoir ainsi conçu cet ouvrage qui sans être un dictionnaire pompéien, n'en est pas moins un résumé graphique, — tout entier fait de dessins de l'auteur — de la petite cité campanienne, résumé qu'accompagne un texte suffisamment clair et précis pour être documentaire sans cesser d'être de lecture aisée aux profanes et qui se répartit ainsi : Destruction de Pompeï, Temples et Cultes, Monuments publics, la Rue, la Maison, les Arts, les Objets d'art. Sous ces diverses rubriques se classent aisément tous les édifices et tous les objets engloutis par les cendres du Vésuve en l'an 77 avant l'ère chrétienne.

Il n'y a là, bien entendu, rien qui ne soit connu, catalogué, étiqueté, classifié, — pas toujours dans le même compartiment, cela dépend des savants, mais ici ne fait rien à l'affaire, — il n'y a pas d'objet inédit : mais il y a simplement, et c'est ce qui était indispensable, une réunion complète et logique de tout ce qui est connu. Bref ce livre est une date dans l'histoire de la formidable bibliographie pompéienne et les dessins que nous donnons ici montrent l'intérêt qu'il y a à le consulter fréquemment.



POMPEI, VUE PRISE DE LA PORTE DE STABIES

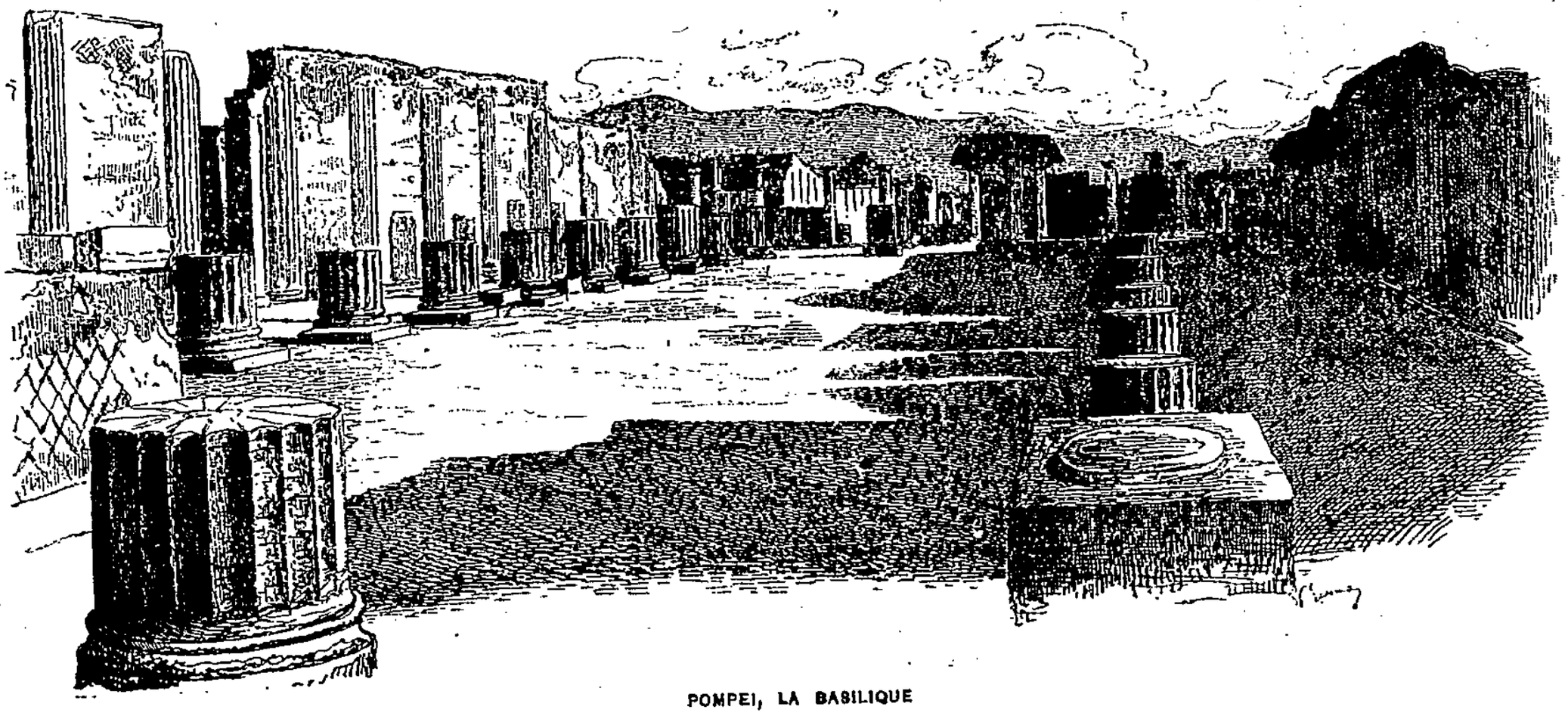
Ceci dit, deux points sollicitent notre attention plus spécialement. Je ne dirai rien de l'histoire de la destruction de Pompeï : on en sait le détail, et il est difficile d'ajouter (pour le moment du moins et tant que ne parleront point les prochaines fouilles d'Herculanum) quelque chose de nouveau au récit du drame. Il n'y a non plus rien de très neuf à dire



POMPEI, TEMPLE D'APOLLON

sur les temples connus depuis des années et dont les attributions à telle ou telle divinité et les petits problèmes de construction ne peuvent intéresser que les seuls spécialistes, — sur les édifices publics, les bains, les rues et même le plan des maisons.

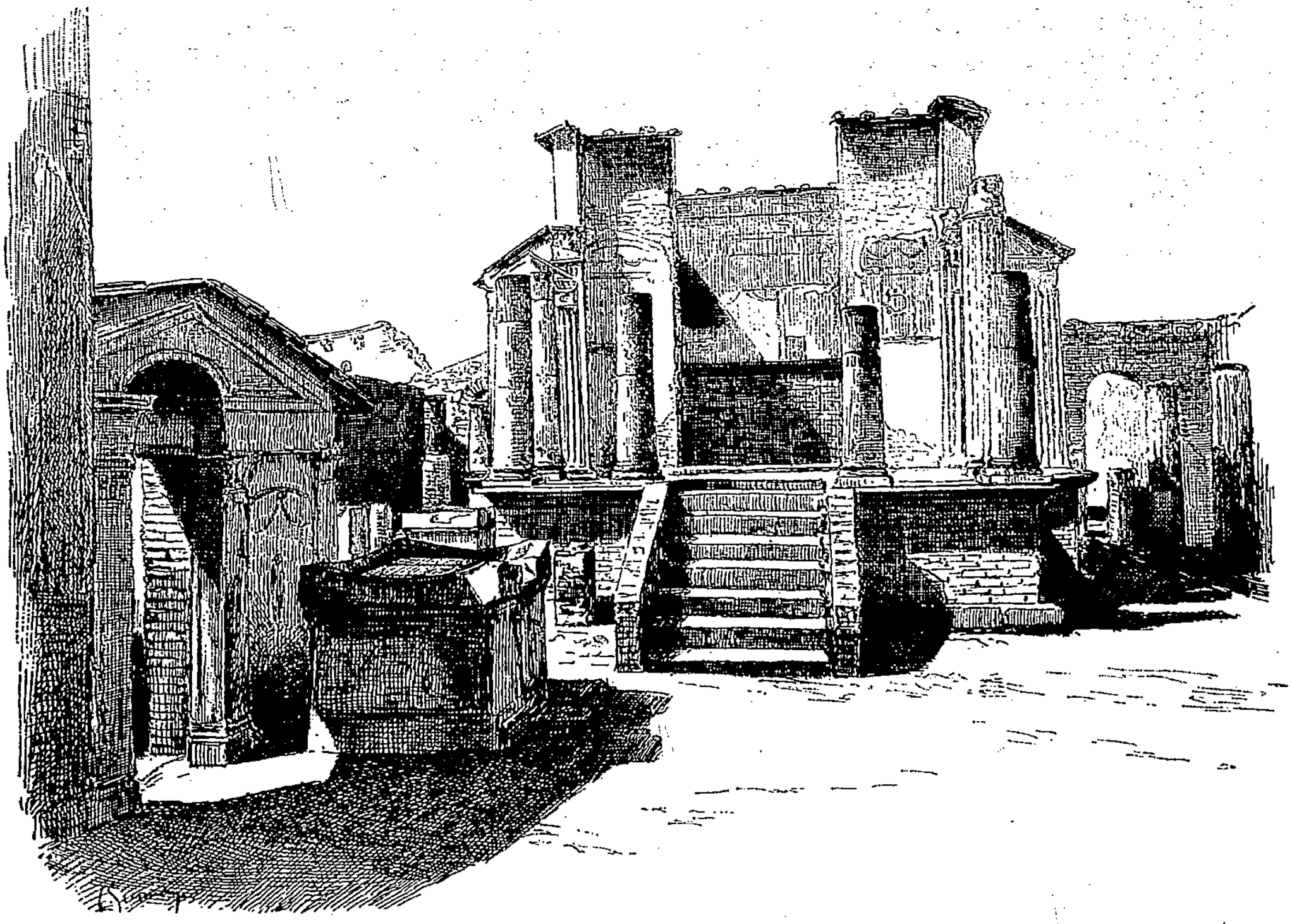
Mais j'aurais, pour ma part, voulu voir jeter un peu de lumière « artistique » sur le classement « archéologique » dans lequel le professeur allemand Auguste Mau a emprisonné la décoration murale. Avouerai-je combien la division en quatre styles : style préromain, style de la République, style des premiers empereurs, style de la dernière époque, m'a toujours paru sujette à caution ? Je sais bien qu'avec une patience toute germanique le professeur Mau a diversifié l'un de l'autre ces quatre styles en donnant à chacun d'eux des caractères spéciaux, des marques distinctives ; mais loin de me convaincre, l'abondance des détails précis me met plutôt en défiance, car ces classifications



POMPEI, LA BASILIQUE

exactes sont en général toutes contraires à l'esprit fondamental de l'art. M. Gusman s'est borné à enregistrer la dialectique savante du professeur Mau devant l'ingéniosité duquel j'aurais préféré le voir discuter un peu, n'étant nullement persuadé par cette anthropométrie trop exacte appliquée si rigoureusement au plus changeant, au plus individualiste des arts, l'art dit décoratif.

L'autre point sur lequel mon attention a été retenue est le portrait. M. Gusman a pleinement raison de dire que les portraits peints de Pompeï sont une « catégorie peu soupçonnée », mais j'aurais voulu le voir s'étendre davantage sur ce sujet passionnant. En tout cas, je lui ferai reproche de n'avoir point joint à ses galeries de portraits les pièces vraiment maîtresses qui auraient dû y tenir la place d'honneur, je veux dire les portraits en pied, trouvés à Boscoreale, de la cithariste et de l'athlète actuellement au Metropolitan Museum de New-York ; il y a là



POMPEI, TEMPLE D'ISIS

une lacune d'autant plus grave que ces peintures sont les plus considérables que l'on connaisse de l'antiquité et en outre de purs chefs-d'œuvre.

Ces détails n'ôtent point au livre de M. Gusman sa très réelle valeur, et ils montrent seulement l'intérêt que j'ai apporté à le parcourir et le plaisir que j'ai eu à y revivre tant d'heures passées dans la petite cité campanienne à travailler

et à rêver. Cet ouvrage est un de ceux qu'on aime non seulement à consulter, mais à relire aux heures où sous l'influence d'une tristesse de la vie, on se plaît à se souvenir des joies passées ; il est d'agréable compagnie et d'aimable société, et s'il est pour le grand public un livre de très grande utilité, il est pour le curieux d'art un de ces volumes que l'on va volontiers de temps à autre reprendre pour le feuilleter dans sa bibliothèque.

L. Forrer, **Biographical Dictionary of medallists**, Londres, 1906.

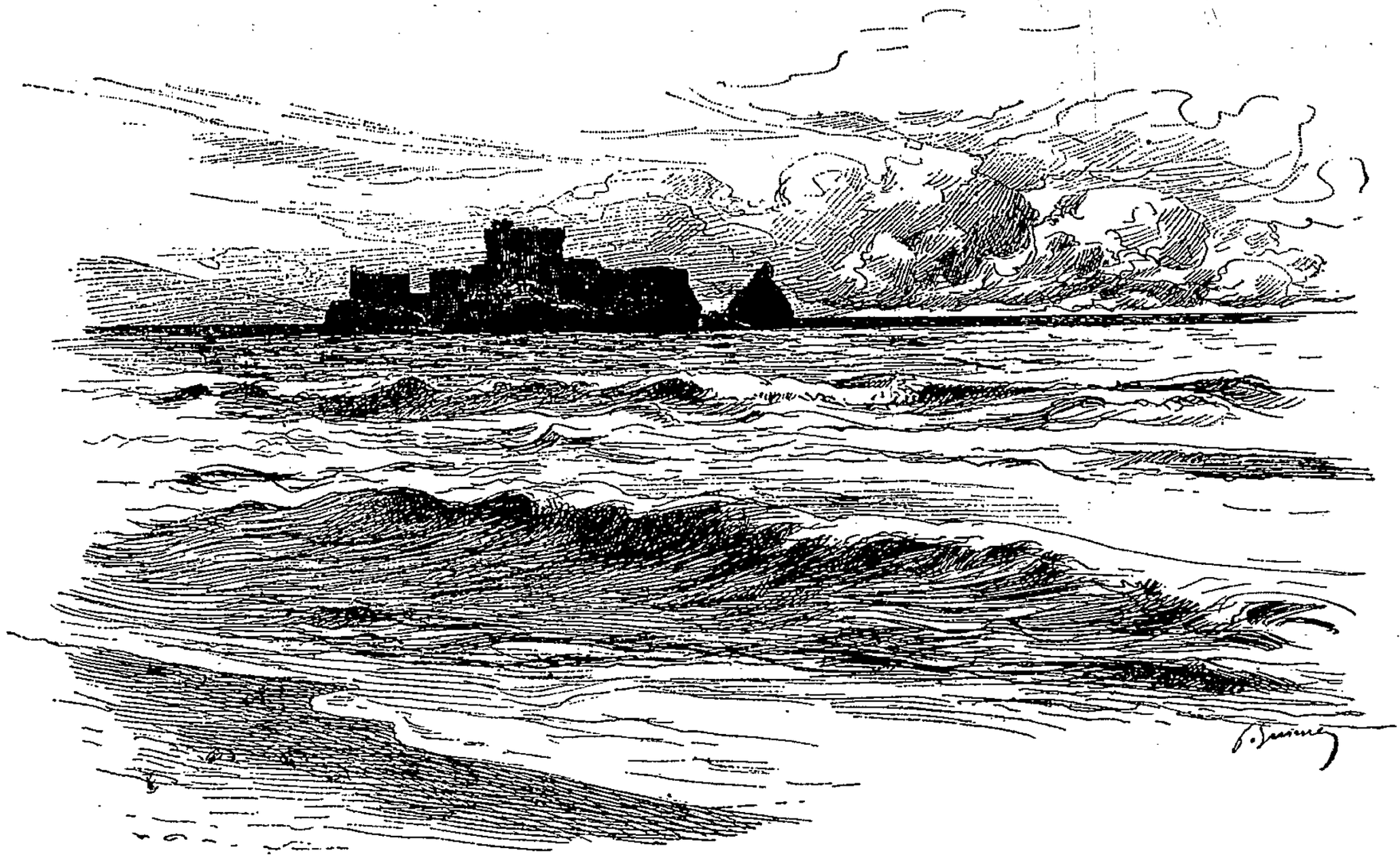
Nous venons de recevoir la seconde édition du premier volume du grand dictionnaire des médailles que publie notre excellent collaborateur M. L. Forrer ; nous avons déjà parlé de cet ouvrage dont le succès a été si grand que, avant même de le terminer, il a fallu procéder à la réédition du premier volume. Nous ne pouvons que féliciter l'auteur d'un succès qui est pour lui le plus précieux des encouragements ; et lorsque l'ouvrage sera complet nous reviendrons sur cette excellente publication.

Hector Grevelle, **Un cours d'esthétique artistique dans les classes supérieures d'humanités anciennes**, broch. Enghien.

Petit manuel didactique sur la manière d'enseigner l'art aux élèves des lycées et qui part conséquent aborde l'un des grands problèmes de l'éducation moderne.

L'Art à l'École et au Foyer, bulletin d'une association d'art belge.

Le distingué professeur A. Mallinger, de l'Université de Louvain, a organisé en Belgique une association qui porte ce titre et qui publie un bulletin d'un grand intérêt. Nous souhaitons à ce groupement de vulgarisation et d'enseignement les destinées les meilleures et nous espérons qu'il trouvera les appuis qu'il mérite dans l'œuvre d'enseignement qu'il entreprend.



L'ISOLETTA DI RIVIGLIANO EN FACE DE POMPEI

A TRAVERS LES REVUES

Les fouilles de Délos nous introduisent dans la vie familière des anciens. Le hasard de la lecture nous amènera en pleine gloire civique et nationale : j'ouvre en effet la *Revue archéologique*, et j'y lis un curieux article de M. A. L. Frothingam sur la signification des arcs de triomphe. On connaît plus de cinq cents de ces monuments dressés par les anciens. Leurs inscriptions pompeuses et leur beau nom ont toujours attiré sur eux l'attention des amis du passé. Mais, si j'en crois M. Frothingam, on s'est jusqu'ici mépris sur leur signification véritable. Ils évoquaient à notre pensée le souvenir de l'orgueilleuse gloire romaine, des victoires sanglantes et brutales par quoi l'aigle de Rome conquit le monde, et de ces triomphes éclatants où les consuls vainqueurs, précédés de l'immense clameur des buccins, traînaient à leur suite des rois enchaînés. Or, notre imagination nous trompait : le rôle de ces arcs était plus précis et plus simple. L'arc était un emblème monumental des privilèges municipaux dans les villes romaines, un symbole de la liberté locale garantie par Rome : « Les habitants d'une ville romaine se groupaient autour de leur arc communal comme les citoyens des villes libres du moyen âge se groupaient autour de leur beffroi ou de leur palais de la Commune. » Et voilà pourquoi dans chaque *colonie*, dans chaque *municipe*, dans chaque ville *alliée* de l'empire nous retrouvons un arc ou les vestiges d'un arc. On le dressait à l'entrée de la cité comme une charte monumentale. Par exception seulement, il fut utilisé dans les triomphes, mais l'idée orgueilleuse et belliqueuse que nous y attachions avait surgi surtout dans l'esprit coloré des historiens d'autrefois. Telle est la thèse de M. Frothingam. Il l'étaie d'arguments ingénieux et solides, et je crois qu'on l'acceptera communément. La méthode scientifique des historiens modernes efface lentement et sûrement les images conventionnelles et traditionnelles du passé. Là où nous voyions des tableaux historiques, elle nous apprend à voir des décors de contes de fées. Et pourtant, en nous conduisant ainsi vers la réalité, elle nous rend des images neuves en échange des anciennes qu'elle détruit : or, si on sait la voir, la réalité satisfait l'imagination autant qu'un beau mensonge. La vérité historique ne contient pas moins de poésie que la légende.

J. F.

*
* *

Jamais, à aucune époque en France, on n'a fait autant pour la vulgarisation artistique : voici, sous la direction de notre confrère et ami Paul Vitry, une nouvelle revue qui se fonde avec un programme très précis : les *Musees et monuments de France*, revue mensuelle

d'art ancien et moderne, se donne pour tâche de faire connaître et apprécier de tous, par « *la publication d'images et de notes historiques ou descriptives* », tous les monuments historiques de notre pays, de faire connaître en détail les richesses déjà accumulées dans les musées et celles qui y entrent chaque jour. C'est une noble tâche qu'entreprend là M. Vitry, et en même temps une tâche bien utile dont tous ceux qui s'intéressent aux choses d'art lui manifesteront de la reconnaissance. Presque toutes les revues d'art existantes poursuivent chacune un but donné et ont une ligne de conduite esthétique qui reflète les préoccupations et les goûts de leur direction et de leur rédaction. Les monuments ou les œuvres qui y sont publiés le sont dans un but donné et avec une intention spéciale ; il manquait une revue qui, sans entrer dans le courant de la lutte d'idées et de la bataille artistique, fût une publication documentaire pratique, réunissant en une sorte de *corpus* d'art toutes les richesses d'art — si nombreuses — du pays de France. Le désir de la nouvelle revue est précisément de constituer ce *corpus*, ce *portefeuille des musées et monuments de France*. Il est inutile d'insister pour faire sentir la haute utilité d'une pareille entreprise, et le rôle primordial que la nouvelle publication est appelée à jouer dans l'éducation esthétique contemporaine. C'est donc avec un vif plaisir que nous saluons l'apparition du nouveau périodique, et que très confraternellement nous faisons pour sa réussite les vœux les meilleurs.

G. T.

*
* *

Le dernier numéro (février) de la revue *Art et Décoration* contient deux articles extrêmement remarquables : une étude de M. Camille Mauclair sur notre illustre collaborateur Eugène Carrière, qui est une très bonne synthèse de l'œuvre et de l'homme dont le caractère égale le talent ; et quelques pages de M. Roger Marx sur Delaherche, qui sont un résumé essentiel de l'art si prenant du grand potier contemporain.

LE CARNET DE L'AMATEUR

Le Congrès international d'archéologie, tenu à Athènes en 1905, a abordé avec beaucoup de franchise des problèmes assez difficiles à résoudre. Sur la proposition de M. Furtwaengler, il a discuté d'abord la question de la *liberté du travail dans les musées*, ainsi formulée : « *Le Congrès, au nom des droits de la science, émet le vœu que tous les musées adoptent le régime le plus libéral qui soit possible en tout ce qui concerne l'étude et la publication des monuments conservés dans les musées.* »

Ceux qui ne s'occupent pas de l'étude des monuments antiques ne peuvent pas s'imaginer les difficultés que doit souvent surmonter l'érudit ou le curieux d'art pour pouvoir obtenir l'autorisation officielle d'étudier et de photographier certains objets ; souvent un objet reste des années dans le bureau d'un conservateur qui a une vague *intention* de le publier lui-même. A cela se joignent les obstacles créés, on ne sait pas trop pourquoi, par certains gouvernements au sujet des photographies d'objets et des empreintes de médailles. Il y a ainsi conflit entre l'opinion publique qui croit que les conservateurs doivent faciliter les études, et les conservateurs qui trouvent le public bien indiscret.

Un conférencier qui ne manquait pas d'esprit, devant traiter à New-York un sujet plutôt aride, imagina pour faire *salle comble* d'avertir que sa conférence s'adressait aux *intellectuels*. Le Congrès, dans son vote, a voulu, paraît-il, faire la même chose ; on lit entre les lignes de sa motion : « *Les savants sont toujours affables.* » Avis à ceux qui tiennent à ce titre de savant.

Une autre proposition non moins importante, due au Dr Cecil Smith, conservateur des antiquités grecques et romaines au British Museum, a trait aux avantages d'une coopération réglée et constante entre les musées et surtout pour les chefs suivants :

1° *Adoption d'un plan commun dans la rédaction des catalogues, de la publication aussi rapide que possible de ces catalogues uniformes, de façon à constituer sans délai comme un* Corpus *des monuments.*

2° *Reproduction des monuments par la photographie, le moulage, la galvanoplastie ou tout autre procédé, et l'échange de ces reproductions entre les musées.*

3° *L'échange des doubles, qui devrait être facilité.*

4° *Les mesures à prendre d'abord contre les faussaires par l'échange d'informations confidentielles destinées à dénoncer partout les faux dès qu'ils seraient reconnus quelque part ; ensuite contre les voleurs, par la communication immédiate de photographies des pièces volées.*

Tout cela est plein de bon sens, et on se demande, intrigué : Est-ce possible qu'on ne crie pas de toutes parts : « *Bravo !* » Et pourtant nous lisons dans les comptes rendus du Congrès, à propos de la nomination d'un Comité, des phrases comme celle-ci : « *L'expérience prouve qu'on n'a pas à craindre de la part des directeurs de musées une adhésion indiscrète et qu'il y a avantage à désarmer la résistance en ménageant les susceptibilités.* » Hélas ! il n'y a pas seulement des susceptibilités et de l'inertie ; il y a aussi des erreurs anciennes qui pèsent sur les administrations. Ainsi on m'a raconté que pour les catalogues, le Louvre, par contrat passé jadis avec un édi-

teur, est obligé de rééditer un certain nombre de vieux catalogues, et toute résistance entraînerait une forte amende et l'obligation de prendre pour compte le stock non épuisé de cette littérature surannée. Vous comprenez bien que si ceci est exact MM. les Conservateurs des Musées nationaux de France doivent hausser mélancoliquement les épaules en lisant le premier article du Congrès. En Italie, la cause est tout autre : un directeur de musée doit prendre sur lui le travail qui, dans d'autres pays, est réparti entre une dizaine de personnes : il est administrateur, directeur, conservateur, chef du service d'exportation, professeur à l'Université, membre du Comité de plusieurs Académies, etc., etc. Il est très compréhensible qu'il laisse au concierge ou à un *custode* quelconque le soin de rédiger les catalogues du musée.

A ces questions s'en rattache une autre : celle du luxe coûteux et encombrant de certaines publications archéologiques. M. S. Reinach attire, dans la *Revue archéologique*, l'attention des savants sur le prix excessif d'un des volumes récents des Lincei. On sait aussi que M. Reinach a déclaré une guerre acharnée aux grands in-folio qui sont pour la science moderne à peu près ce qu'étaient les pesantes armures pour les cavaliers de jadis. Le prix élevé d'un livre est un fâcheux symptôme, il présente ce dilemme : ou le livre est mauvais, ou il y a peu de gens qui s'intéressent à ces études. Il n'y a pas à en sortir, c'est une condamnation, soit pour l'auteur, soit pour la communauté des savants. Qu'on réfléchisse surtout à ceci : pour qu'une science progresse rapidement, il ne faut pas qu'elle soit le privilège d'une caste d'académiciens et de fonctionnaires : les fonctionnaires ne doivent pas seulement, sur l'invitation de M. Furtwaengler, déposer leurs petites jalousies personnelles ou les querelles de groupes, ils doivent assurer la liberté absolue du travail à tous ceux qui, dans n'importe quel but, témoignent d'un désir sincère de faire œuvre utlie. Les musées ne sont pas des garde-meubles. Le Comité du Congrès international, qui reste en activité pour juger de ces questions, peut faire de la bonne besogne ; mais il faut qu'il dise franchement et hautement ce qu'il veut et ce qu'il craint. Nous sommes partisans des explications bien nettes : on commence par se fâcher, mais après on se serre la main avec conviction.

*
* *

Il faut dans toutes choses désagréables un bouc émissaire ; mais qui aurait jamais pensé que l'on s'en prendrait aux archéologues des troubles qu'a soulevés l'inventaire des biens d'églises. Et pourtant le *Journal* du 1er février nous dit :

« *Le grand appareil de l'inventaire a été imaginé par peur d'une race terrible, celle des défenseurs officiels de l'art. Le culte du beau est fort noble, mais il porte en lui le fanatisme de tout culte. Les archéologues et les amis des monuments historiques voient des vandales partout. Pour sauver un panneau du XIIIe siècle, ils feraient mettre le feu aux quatre coins de la France.* »

Je ne m'étais jamais douté que les archéologues fussent si puissants, et si j'avais par hasard sous les yeux une caricature de Forain représentant un ministre blême pliant les genoux et joignant les mains sous le regard sévère du « *fanatique de l'art* », je serais enclin à y voir une légère ironie. Je sais bien qu'en Italie la parole fougueuse du député Barnabei a transporté la Chambre jusqu'à voter une loi pour la protection des objets d'art, dont l'application a été impossible et à laquelle le prudent Sénat a dû mettre des béquilles ; mais en France, en Italie, en Grèce, partout, l'amour des belles formes s'unit au culte des gloires ancestrales, et quelles que soient les croyances et les opinions politiques, tous revendiquent la sauvegarde des monuments historiques.

Si l'objet créé pour l'intimité échappe à tout contrôle de la part de l'État, celui-ci a le devoir de veiller à la conservation de tout ce qui tombe dans le domaine public, de tout ce qui a été créé pour le grand air, pour la rue, pour parler par les yeux aux senti-

ments des foules. Les objets auxquels la piété ou même les violences de centaines de générations ont donné une signification historique et sociale ne peuvent plus subir la loi d'un seul.

Le collectionneur et les musées ne doivent sous aucun prétexte toucher aux monuments. Le temps seulement a le triste privilège de marquer de son doigt inexorable ce qui doit tomber de son ancien socle et, débris mutilé, aller dans les froids hospices des œuvres d'art fournir à la curiosité l'analyse méticuleuse de l'âme du passé.

*
* *

Depuis quatre ans on parle du déménagement imminent du ministère des Colonies du pavillon de Flore au Louvre pour éviter le danger d'un incendie. On n'ose presque plus en parler aujourd'hui tant le sujet semble ridicule et blessant pour l'orgueil administratif de ceux qui ont *promis — assuré — juré presque*. Néanmoins, il y a quelques jours on chuchotait mystérieusement : *il s'en ira*; puis un beau jour on a dit presque à haute voix que M. Clémentel restait et que même, les liasses de documents ayant augmenté de prodigieuse façon, il se verrait contraint de prier MM. les conservateurs de déménager les collections d'art. La nouvelle était exagérée, et aussitôt on a affirmé que l'on laisserait en place ces pauvres inoffensives collections mais à la condition expresse qu'il ne serait plus fait mention du déménagement du ministère des Colonies. Mais voici que l'on parle de nouveau de ce déménagement. Mon Dieu, que croire, que croire !

*
* *

On annonce que M. Luca Beltrami, l'historien d'art milanais bien connu, à qui on doit les études pour la réédification du Château des Sforza, aurait découvert à l'*Ambrosiana* l'esquisse du portrait de Bramante placé près de la figure d'Archimède dans les fresques du Vatican.

*
* *

La National Gallery de Londres vient de s'enrichir de la célèbre *Vénus au miroir* de Velasquez, une toile remarquable du grand maître espagnol. Le Louvre a, paraît-il, fait tout ce qu'il pouvait pour entamer des négociations avec le possesseur, mais il a trouvé un obstacle insurmontable dans le patriotisme du marchand. Méditons cet exemple.

*
* *

On espère trouver les fonds nécessaires pour reprendre les fouilles d'Alésia, le célèbre *oppidum* où César vainquit Vercingétorix. Le commandant Espérandieu vient de pratiquer tout récemment des sondages sur le plateau du mont Auxois.

*
* *

L'Exposition coloniale qui s'ouvrira à Marseille en avril 1906 donnera un intéressant aperçu rétrospectif de l'art provençal. C'est M. Anquier, le savant conservateur du Musée des Beaux-Arts de Marseille, qui a pris l'initiative de cette « *vision de beauté* » et il s'est formé un Comité plein de zèle sous la présidence de MM. Frédéric Mistral, « le doux chantre », et Jules Charles-Roux, commissaire général de l'Exposition coloniale, avec M. Philippe Anquier comme secrétaire général.

*
* *

Le département égyptien du Louvre, grâce à l'active sollicitude de M. Georges Bénédite, s'est rendu acquéreur de quatre vases canopes en céramique émaillée d'un bleu turquoise, de ce beau bleu en même temps intense et suave, auquel les antiquaires donnent le nom de bleu de Deir-el-Bahari et que les anciens Égyptiens appelaient Xesbet-iri-t, c'est-à-dire lapis-lazuli artificiel.

Ces vases mesurent 30 centimètres de haut et 13 de diamètre au col; ils sont décorés de motifs lotiformes en jaspage et portent en hiéroglyphes les deux cartouches de Ramsès II et une courte formule protocolaire : *Aimé d'Amon-Râ*.

*
* *

M. Harduin dans *Le Matin* attire l'attention sur un collier de perles légué par

M. Thiers au Louvre avec ses collections d'art. Ce collier vaut au bas mot 500.000 francs et n'offre aucun intérêt historique ou artistique. On sait que les perles non portées dépérissent. Le Louvre ferait preuve de prévoyance et de bonne administration en convertissant ce collier en objets d'art qui figureraient dans la salle destinée à la collection Thiers.

*
* *

La France s'enorgueillit des fouilles de Délos entreprises dès 1887 par M. Homolle et qui maintenant, grâce à la générosité du duc de Loubat, se poursuivent sous la direction de M. Holleaux. On a donné à Délos le nom de la *Pompéi grecque*, car on a pu dégager les rues et les monuments de manière à donner le tracé d'une partie de la ville, surtout de la région maritime dont les quais et les magasins donnent une image de la vie commerciale de la ville sacrée qui s'était développée surtout après la chute de Corinthe (146 av. J.-C.). Strabon (XIV) nous donne une idée de l'importance de ce commerce en nous faisant savoir que, dans un seul jour, 10.000 esclaves changèrent de maîtres. Parmi les monuments est déjà célèbre un beau groupe en marbre de 1 mètre 70 centimètres de hauteur, représentant Aphrodite qui repousse un Pan entreprenant, le menaçant de sa sandale, tandis qu'Éros s'interpose entre les deux.

*
* *

Les ventes à Paris, jusqu'ici, n'ont pas été très intéressantes. Au moment où nous écrivons ces lignes, nous venons de visiter l'exposition de la Collection Van Hoeven. L'ensemble est très médiocre, mais il y a quelques faïences italiennes d'un certain intérêt. Nous notons deux vases à *cornetto* du XVI^e^ siècle, à décor de branches de cerisier et de pommes d'une tonalité charmante ; un vase de Gubbio à fond bleu avec marguerites blanches portant l'estampille du potier, etc. Parmi les bronzes, nous nous arrêtons devant une spirituelle figurine de faunesse de l'école padouane du XV^e^ siècle.

L'AMATEUR.

Le Gérant : M.-A. DESBOIS.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

A LA MÉMOIRE

D'EUGÈNE CARRIÈRE

Le deuil si profond, qui atteint l'Art Français dans la personne d'un de ses plus glorieux représentants, frappe cette revue d'une manière particulièrement cruelle.

Lorsque, en janvier 1904, fut fondé *Le Musée*, Eugène Carrière avait bien voulu venir, aux côtés de ses amis le statuaire Auguste Rodin et le romancier Gustave Toudouze, nous donner le haut appui de son mâle génie et collaborer au premier numéro.

Nos lecteurs n'ont pas oublié cette page puissante qu'il intitula « *Esprit et formes : unité de l'Art antique* », et dans laquelle il révéla une fois de plus la lumière, la bonté, l'enthousiasme qui étaient les qualités magnifiques de son âme passionnément éprise de la Nature.

Lorsque l'an dernier nous entreprîmes de combattre les restaurations aventureuses, il trouva, pour nous soutenir, des phrases dont l'éloquence puissante est dans toutes les mémoires.

Toujours, à tout instant, *Le Musée* a vu Eugène Carrière prêt à l'aider, à l'appuyer, à l'encourager : en l'absence de notre directeur M. Arthur Sambon actuellement en Italie, en son nom et au mien, au nom de toute notre rédaction et de tous nos lecteurs, en attendant l'article qui paraîtra dans notre prochain numéro, je tiens, à la dernière minute, à venir apporter sur le cercueil d'Eugène Carrière l'hommage ému de notre profonde douleur.

Qu'il me soit permis d'y joindre pieusement un tragique souvenir sur celui qui fut non seulement un des plus hauts artistes dont

se glorifiera la France à travers les siècles, mais un vaillant, un homme dans toute la force du terme et qui a su vivre et mourir comme un calme héros. Cette mort lâche et stupide, il la sentait depuis trois ans déjà rôder autour de lui : un jour, il y a quinze mois, devant le perron du Salon d'Automne, voulant me parler du deuil irrémédiable qui m'avait frappé, il vint à moi, la main sur l'épaule de son fils, et me dit, avec un accent que j'entendrai toujours :

« *La mort n'est rien quand on laisse des enfants : votre père se survit en vous; quand moi, mon tour viendra de m'en aller, et je sais que la mort est autour de moi, je revivrai dans celui-ci. Ne l'oubliez pas : les fils sont là pour continuer les pères.* »

Jean-René Carrière, vous souvenez-vous de cette noble phrase qui fut prononcée devant vous par celui que nous venons pleurer à vos côtés? Au moment où Eugène Carrière entre pour jamais dans la Gloire, elle me hante douloureusement comme une grande leçon de vie, laissée derrière lui par l'artiste puissant dont le haut caractère égala le génie.....

Le Rédacteur en chef,

GEORGES TOUDOUZE.

Paris, mercredi 28 mars 1906.

Parmi les événements du mois

L'ART OFFICIEL

Divers événements récents viennent d'appeler l'attention sur la question de l'*Art officiel*, ce sont : la très navrante statue élevée à Alfred de Musset devant le Théâtre-Français d'une part, et d'autre part la campagne d'Émile Blémont, et la promesse faite à la tribune par le ministre de l'Instruction publique, de donner deux bourses de voyage à un jeune prosateur et à un jeune poète.

Le premier de ces deux événements est plutôt fâcheux, et nous ne répeterons pas ici ce qui a été déjà dit, notamment par la *Chronique des Arts* et par Gustave Geffroy, sur le regrettable morceau de marbre consacré au poète des *Nuits*, mais le second mérite considération. En effet, pourquoi, alors que peintres, sculpteurs, architectes et graveurs ont prix de Rome et bourses de voyage de toutes sortes, les écrivains sont-ils, seuls d'entre tous les artistes, exclus de ces faveurs budgétaires? Il y a là une petite anomalie fâcheuse qu'il serait bon de faire disparaître; nous ajouterons même que les *missions*, un peu trop parcimonieusement distribuées, devraient être plus abondamment données aux écrivains, et que l'accès de certaines missions permanentes (nous reviendrons sur ce sujet) devrait leur être ouvert.

Mais ici surgit la question, terrible, de l'art officiel : ne craint-on pas que pour les écrivains ne se produise ce qui s'est passé pour les artistes plastiques, et que l'*officiel*, loin d'être un appui pour l'art, soit au contraire une entrave, une pesante chape de plomb?

Depuis les Goncourt, que n'a-t-on dit, et avec quelle juste et puissante raison, sur les erreurs et les dangers de l'art officiel! Sujet éternellement renouvelé par la banalité, chaque jour douloureusement croissante, des œuvres dites *officielles*, et dont les monuments et les places de notre pauvre Paris portent des marques hélas! un peu trop visibles.

Or il se trouvait justement que, malgré les productions visant à l'académisme, la littérature française échappait jusqu'à présent aux dangers qui accablaient pesamment l'art national. Pour reprendre la jolie ironie de Maurice

Barrès, il y en a beaucoup parmi les écrivains de France qui « *ne conçoivent pas la vie d'artiste et de philosophe comme une carrière qui, d'un jeune auteur couronné par l'Académie française, fait un chevalier de la Légion d'honneur, un officier, un membre de l'Institut, un commandeur, un président de société, puis un bel enterrement* » (*Voyage à Sparte*, p. 14).

Le *Prix de Rome pour écrivains* ne risque-t-il pas d'engendrer les mêmes vices que le Prix de Rome pour artistes, c'est-à-dire la chaîne administrative, le contrôle hiérarchique et stérilisateur, les *envois* annuels soumis à une frigide censure, et l'éloge et le blâme distribués comme jadis les exemptions et les pensums sur les bancs usés de nos vieux lycées?

Sur son effigie de marbre, — aujourd'hui blanche parce qu'elle est neuve, et qui demain sera noire de suie, — Alfred de Musset est bien lamentablement triste. Son œil se dirige languissamment vers le point inconnu de l'horizon, que, d'un geste difficile à apprécier, lui montre aimablement la petite dame qui vient tendrement à son secours. Pourquoi donc est-il si triste? Serait-ce parce que son monument ne lui plaît pas? Ou bien est-ce parce qu'il voit dans le morne avenir une théorie de jeunes poètes enfermés en loge pour soixante jours, et rimant tous ensemble des vers corrects sur un sujet choisi par Labadens aidé de Petdeloup, dans un vieux stock de compositions réformé depuis le défunt Concours Général?

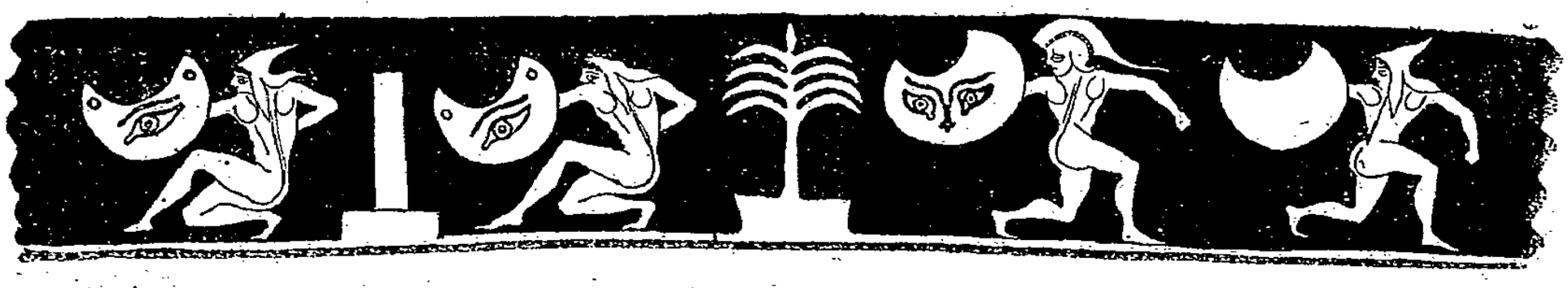
Ce sont peut-être les deux raisons ensemble, et il faut bien avouer que l'une et l'autre sont toutes deux bien capables d'inspirer un peu d'humeur noire, — et même beaucoup.

Encourager les arts est le *devoir* strict de l'État, mais être encouragés sans entraves, contrôle, ni hiérarchie, est le *droit* non moins strict des artistes.....

Poète, prends ton luth, c'est moi ton immortelle
Qui t'ai vu cette nuit triste et silencieux.....

Applaudissons aux promesses faites, acceptons les offres, mais repoussons les chaînes : l'Art vit de liberté ; que l'État aide l'artiste dans la conquête du pain quotidien, mais qu'il le laisse produire à sa guise, en prenant son temps, et ne le traite pas comme un fournisseur qui doit livrer un produit manufacturé contre argent comptant et facture acquittée.

LE MUSÉE.



« EMBLEMA »

OFFRANT LE PORTRAIT D'ANTIOCHUS VII, ROI DE SYRIE

(Planche XII)

A plusieurs reprises et surtout il y a quelques années, à l'occasion de la découverte du Trésor de Boscoreale, on a cherché à déterminer les principaux centres de fabrication des belles œuvres d'argenterie des IIIe, IIe et Ier siècles av. J.-C. Le trésor de Berthouville, composé d'*ex-votos* de provenances diverses, ayant appartenu à des propriétaires de conditions sociales différentes et ayant été fabriqués à des époques ou dans des pays fort éloignés les uns des autres, offrait matière à des comparaisons intéressantes. Les phiales du British Museum trouvées en France et ornées des mêmes types que les phiales de terre cuite de Calès, les aiguières de Boscoreale de style campanien, les canthares de Berthouville et de Pompéi de style alexandrin appartiennent à des groupes nettement différents de ceux auxquels se rattachent les vases d'origine grecque ou asiatique.

Des éléments nouveaux de discussion sont fournis par un *emblema* offrant le portrait d'un prince du IIe siècle av. J.-C. qui semble celui d'Antiochus VII, roi de Syrie, avec les attributs du dieu Mên, le bonnet perse ou phrygien et le croissant au dos (pl. XII).

Au milieu du luxe effréné qui envahit les cours des Diadoques et se propagea rapidement en Italie, les patriciens et les bourgeois enrichis étalaient avec orgueil sur les dressoirs des phiales et des vases d'argent au galbe élégant, couverts de fines ciselures et de bossages savants, et la célèbre coupe en sardoine du Cabinet de France, dite coupe Ptolémée, nous a conservé le souvenir d'une de ces exhibitions fastueuses faites en l'honneur d'un dieu. Rome hérita de l'Égypte et de l'Asie Mineure le goût de cette somptueuse argenterie; quand cet art commença à tomber en décadence, les Romains recherchèrent avec passion les œuvres anciennes et Pline nous dit que des coupes de l'artiste Zopyre furent payées 1.200.000 sesterces.

Ces vases d'apparat étaient, chez les Romains, l'objet de dispositions testamentaires spéciales. On connaît la gracieuse épigramme de Martial : « La coupe d'or ciselé. *Quelque gloire que je tire du précieux métal de la Galice, l'art qui m'a formée me rend plus fière encore. Je suis l'œuvre de Mys.* » (Epigr. Livre XIV, 95).

En dehors des pièces isolées, on a découvert au siècle passé trois trésors d'argenterie qui nous donnent une idée du luxe des vaisselles des IIe et Ier siècles av. J.-C. D'abord, en 1830, celui du hameau de Villeret, commune de Berthouville, arrondissement de Bernay (Eure), au Cabinet de France; puis, en 1868, celui de Hildesheim, en Hanovre (Musée de Berlin), contenant environ soixante pièces, et en dernier lieu celui des fouilles de Prisco, à Boscoreale (Louvre).

Dans ce dernier nous voyons de grandes coupes ayant au centre, en ronde-bosse, des portraits de personnages, probablement ceux des propriétaires de la villa. Si nous comparons ces images qui se dressent, en *protomé* au fond de ces grandes conques, d'une façon prétentieuse et avec un air *fantoche*, au vigoureux mais discret relief du portrait de notre *emblema*, nous voyons tout de suite que c'est une autre époque et surtout un autre art.

Pline (*H. N.*, VII, 127) nous donne un tableau des artistes auxquels, de son temps, on attribuait les meilleurs œuvres d'argenterie et il semble les grouper par époque. D'abord quatre artistes : Mentor, qui vivait avant la naissance d'Alexandre puisque des œuvres de sa main périssent dans l'incendie du temple d'Ephèse; Acragas — Th. Reinach pense que ce nom a été suggéré par l'inscription de monnaies d'Agrigente enchâssées dans des coupes d'argent —, Boëthos et Mys, ces deux derniers contemporains d'Alexandre. Un second groupe, d'une époque plus récente, se compose de Calamis et Antipater (voir Diodore); un troisième, de Stratonicus et Tauriscus, tous deux de Cyzique, d'Ariston et Eunicus de Mitylène d'Hécatée, et ces artistes semblent représenter le développement que prirent les arts de l'orfèvrerie dans les cours asiatiques sous les successeurs d'Alexandre. Viennent ensuite les contemporains de Pompée, Pasitelès, Posidonius d'Éphèse, Hedystrachidès, Zopyre et Pythéas. En dernier lieu, Pline cite un artiste, Teucer, qui se rendit célèbre par l'exécution des ornements d'applique — « *habuit et Teucer crustarius famam* ». Après cet exposé, il lance un trait contre les collectionneurs : « *puis cet art tomba tout à coup, au point qu'on ne l'estima plus que pour l'antiquité, et que des pièces tout usées par un long frottement, où l'on ne pouvait plus distinguer aucune figure, gardèrent une grande valeur.* »

On a déjà suffisamment critiqué la confuse érudition de Pline en matière artistique pour que je ne m'attarde pas à l'examen de ce tableau d'où visiblement sont exclus les artistes italiotes et romains.

Notre *emblema*, d'une conservation parfaite, offre un portrait presque de face, le visage légèrement tourné à droite; la tête est en très haut relief, les épaules et une partie de la coiffure sont légèrement relevées sur le fond : la partie qui représente les chairs conserve la couleur naturelle de l'argent; les cheveux, la coiffure et les détails du çostume sont dorés. Ce vigoureux travail de bossage est finement ciselé et nous donne une idée des œuvres des artistes du troisième groupe de Pline.

Il a été trouvé sans le plateau qui lui servait de cadre. On sait que ces *emblemata* se détachaient facilement du fond des lourdes coupes ou des boîtes de miroirs, et que même on les retirait exprès pour en noter le poids exact. Les collectionneurs les recherchaient avec avidité, et Verrès, qui était un brigand doublé d'un artiste, ne s'encombrait point des vases : il prenait seulement les précieux *emblemata* et les vases, dépouillés de leur parure, retournaient à leurs propriétaires déconfits (Cicéron, *De signis*, XXIII).

Le travail de notre portrait est tout à fait en accord avec celui des belles sculptures syriennes du IIe siècle av. J.-C. et offre des points de comparaison intéressants avec les monnaies syriennes de cette époque. J'y vois même une grande ressemblance avec le portrait d'Antiochus VII Sidétès, figurant sur les monnaies frappées à Tyr, Sidon, Tarse, etc. (Voir Bunbury, Babelon, Head).

Nous ne devons pas juger l'art syrien par les bijoux de pacotille ou par les bronzes de destination purement funéraire que des fouilles récentes ont mis à jour, pas plus que nous ne pourrions juger l'orfèvrerie d'Éphèse s'il nous parvenait une de ces petites réductions du temple de Diane forgées par l'orfèvre Démétrius et dont parlent les Actes des Apôtres (ch. XIX, 24 s.). Il est venu de Syrie des bronzes et des bijoux qui tout en ayant une couleur locale témoignent d'une grande habileté artistique. Athénée, sur l'autorité du XXVIe livre de Polybe, nous montre Antiochus IV visitant le quartier des ciseleurs ou « *batteurs* » d'argent, et des orfèvres à Antioche : Μάλιστα δὲ πρὸς τοῖς ἀργυροκοπέτοις εὑρίσκετο καὶ χρυσοχόοις εὑρεσιλογῶν καὶ φιλοτεχνῶν πρὸς τοὺς τορευτὰς καὶ τοὺς ἄλλους τεχνίτας. Les orfèvres et les argentiers d'Alexandrie en Égypte étaient au IIIe et IIe siècles les premiers du monde et leurs ouvrages, répandus au loin, servirent longtemps de modèles (Th. Schreiber, *Die Alexandrinische Toreutik*, Leipzig, 1894); mais, à cette époque, l'Asie aussi produisait des œuvres remarquables. Lucien cite les bijoutiers d'Éphèse et nous avons vu le nom de cette ville placé au premier rang dans la liste de Pline; les monnaies d'Antioche, de Pergame, d'Amisus montrent que dans ces centres fastueux s'étaient formées des écoles importantes d'orfèvrerie. Je crois donc

très admissible l'attribution de notre portrait à un artiste d'Antioche, et je verrais volontiers dans l'*emblema* trouvé à Pompéi et représentant une tête d'Atys (transformée en Italie en un symbole du jeune Iule), une copie campanienne d'une œuvre syrienne plutôt que d'un ouvrage alexandrin (Cat. de 1903, l'Exp. d'art antique au Burlington Club). On a trouvé à Pompéi un grand nombre de bronzes de facture syrienne. (Voir le *Musée*, vol. II).

Quelques détails biographiques ne seront pas inutiles pour clore cette brève monographie : Antiochus VII était originaire de Sidé en Pamphylie, d'où le surnom de Sidétès ; il était le plus jeune des fils de Démétrius Ier, et, pendant que son frère était captif chez les Parthes, il chassa l'usurpateur Tryphon. En montant sur le trône de Syrie, il épousa Cléopâtre Théa que Démétrius II avait répudiée. Il fit la guerre aux Juifs et prit Jérusalem en 133 av. J.-C.; il fut tué dans une bataille qui lui livra Phraate, en 129 av. J.-C.

Ce nouvel *emblema* nous semble un élément précieux pour l'identification de toute une série d'œuvres syriennes.

A. Sambon.

Autour d'un Livre [1]

DANSES SACRÉES

FIG. 1. — DANSEUR DU CAMBODGE, PAR HOKOUSAI
(GRAND NETZKÉ DE LA COLLECTION DE M. L. GONSE)

Un fois déjà [2] le *Musée* a eu occasion, par la plume de notre collaborateur le peintre William Laparra, de traiter ici une question de danse antique et une autre fois nous avons publié [3] une ravissante statuette de danseuse grecque qui a fait l'an dernier l'admiration des artistes. Voici qu'aujourd'hui nous pouvons parcourir le cycle complet des représentations figurées que la danse, — cet incomparable musée d'attitudes — a inspiré au cours des âges aux peintres, aux dessinateurs, aux graveurs.

Il faut bien l'avouer avec un peu de regret, le monde contemporain, qui ne connaît plus la danse que comme un simple plaisir, a perdu le sentiment esthétique des danses anciennes et ne comprend plus le sens qui, dans le passé, s'attachait aux rythmes et aux gestes réglés sur une mélodie accompagnatrice. Le livre fort intéressant auquel nous empruntons les gravures qui illustrent cet article, précisément remet sous nos yeux ce passé disparu et

1. F. de Ménil, *Histoire de la Danse à travers les âges*. Paris, Picard et Kaan, éditeurs.
2. Vol. I, p. 84-86.
3. Vol. II, p. 106 et planche V.

FIG. 2. — JEUNES FILLES SPARTIATES DANSANT LES PARTHÉNIES
PEINTURE DE VASE DU IVe SIÈCLE (MUSÉE D'ATHÈNES)

ressuscite les harmonies évanouies en précisant leur sens et en accompagnant leur description des œuvres d'art dont elles ont été les gracieux prétextes. Et par cela ce livre sert la cause éternelle de la Beauté doublement, en révélant des choses méconnues et en réunissant de belles évocations figurées. Danses sacrées, danses guerrières, danses profanes viennent ici défiler en un répertoire vivant ; est-il besoin de dire que, de toutes, ce sont les danses sacrées qui ont le plus haut caractère, le sens le plus profond et qui par conséquent parlent à l'esprit le langage le plus élevé ?

La danse en effet fut avant toute chose une manifestation religieuse, un acte cultuel ayant une portée symbolique, une valeur mystique, et sous le

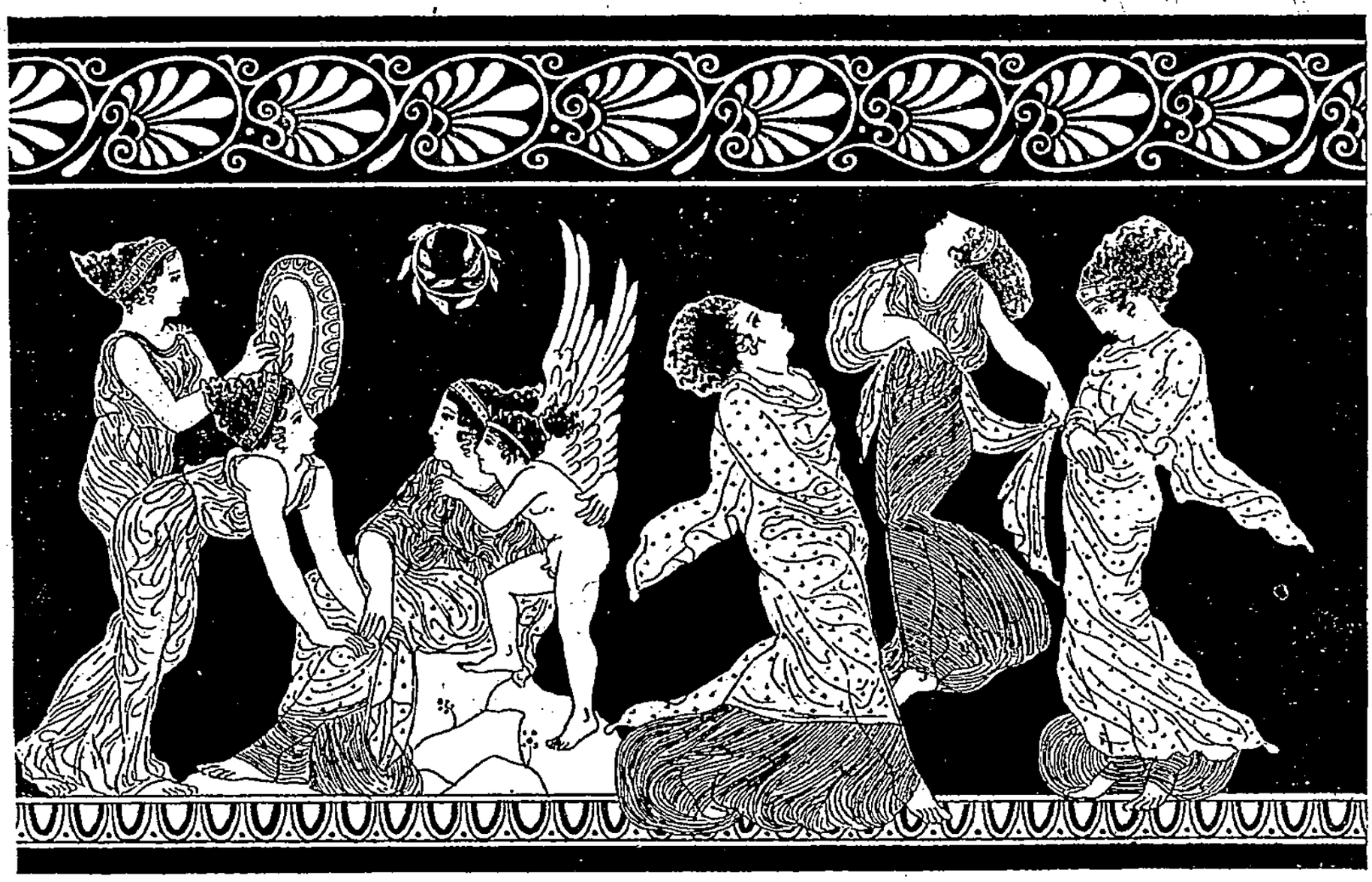


FIG. 3. — DANSE DES NYMPHES DU CORTÈGE D'APHRODITE
PEINTURE DE VASE, RESTITUTION (MUSÉE DU LOUVRE)

FIG. 4. — LA DANSE DES MORTS DE L'ÉGLISE DE LA CHAISE-DIEU (HAUTE-LOIRE)

chant des hymnes religieuses, au son des instruments, dans les sanctuaires ombreux, sur les parvis des temples, sur l'aire des hauts lieux ou dans le mystère magnifique des bois, accompagna de ses pompes solennelles les grandes manifestations métaphysiques des hommes. La danse faisait partie intégrante de l'offrande, du sacrifice et de la prière, et Lucien affirme que la *danse astronomique* des Égyptiens était une représentation respectueuse du grand mouvement harmonique des corps célestes flottant dans les cieux suivant le rythme des lois éternelles, et alors mal connues, de la gravitation universelle. Chez tous les peuples méditerranéens qui, sous les formes austères ou sublimes de leurs divinités, voyaient transparaître les forces immenses de la Nature, la danse apparut donc comme un symbole, une figuration, un moyen visible par les moyens grossiers de l'humanité, de transcrire aux yeux des mortels, d'adorer devant les immortels l'immense harmonie préétablie de la Nature universelle. Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce qu'elles soient si belles, si nobles, si magnifiques, ces danses sacrées qui de l'Égypte à Rome accompagnent les sacrifices et les prières de l'humanité méditerranéenne.

FIG. 5. — DANSEUSES JAPONAISES
(D'APRÈS UNE PHOTOGRAPHIE PRISE A KIOTO EN 1886)

L'ouvrage de M. Emmanuel sur la *Danse antique*, très soigneusement documenté, nous avait déjà appris le mécanisme de

FIG. 5. — SCÈNE DE DANSE DANS LE PALAIS D'UN PHARAON
PEINTURE DES HYPOGÉES THÉBAINS (BRITISH MUSEUM)

ces mouvements tournants chers aux danseurs hellènes, de ces pas compliqués au cours desquels les hiérodules faisaient flotter autour d'elles les souples étoffes transparentes dont elles se vêtaient : c'est l'expression artistique de cette gracieuse pantomime que montre le vase peint du Musée du Louvre que présente notre figure 3. Ces danses sacrées de la Hellade étaient d'ailleurs de véritables ballets à sens mystique plus ou moins aisément accessible et il n'est pas jusqu'aux musiciennes (fig. 7) qui, accompagnant le rythme, ne se livrassent en même temps à une mimique obligatoire, au contraire des graves mélodistes égyptiennes que nous voyons (fig. 5), en rang, accroupies à l'orientale, et, par la double flûte, le sistre et le tambourin, soutenant les deux danseuses dont leurs instruments dirigent les souples et habiles contorsions.

Dans cette revue des danses sacrées, l'Extrême-Orient comme l'Orient doit tenir sa place dans cette symbolique plastique et on peut, à l'étude, remarquer une similitude singulière et un rapport intéressant entre les attitudes antiques et les gestes lents et mesurés des danseurs chinois, coréens et japonais.

Et enfin la dernière, la plus impressionnante des danses sacrées n'est-elle pas cette effroyable *Danse Macabre* que l'imagination assombrie de nos aïeux, aux jours d'universelle détresse morale, déroula aux murs des cloîtres ou sur les parchemins des manuscrits, entraînant dans ses terribles replis papes et rois, cavaliers galants et grandes dames, hommes d'armes et bourgeois, usuriers et gentilshommes, en un tragique rappel d'universelle et dernière égalité ?

FIG. 6. — LA DANSE DES ANGES, PAR DONATELLO
(MUSÉE DE SANTA MARIA DEI FIORE, FLORENCE)

Et tant de nobles formes, de belles évocations et d'harmonieuses lignes inspirent le douloureux regret que semble désormais bien close l'ère des danses sacrées dont « *Aphrodite* » à l'Opéra-Comique vient au deuxième tableau de nous évoquer le vivant souvenir, et qui inspirèrent, sous toutes les latitudes et en tous les temps, d'aussi gracieux chefs-d'œuvre.

H. CHAPPET.

FIG. 7. — DANSE RELIGIEUSE

COUPE DE HIÉRON. RESTITUTION (MUSÉE DE BALTIMORE)

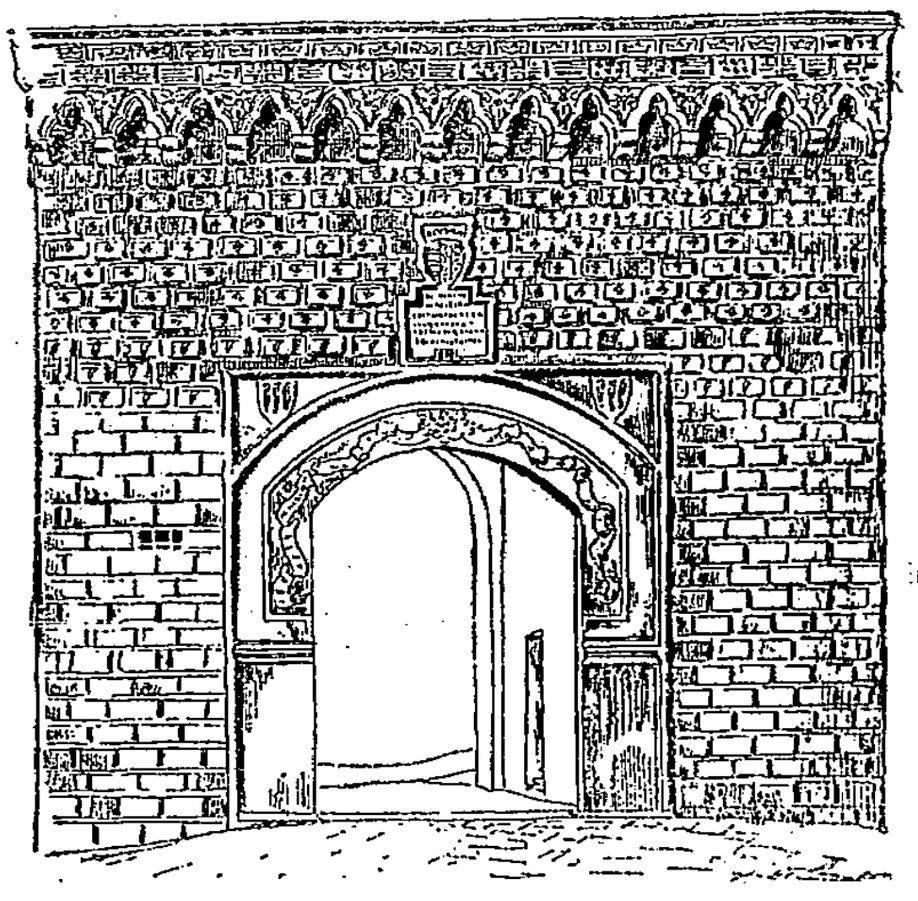
GABRIEL TOUDOUZE

ARCHITECTE ET GRAVEUR

(7 FÉVRIER 1811 — 25 MAI 1854)

IV

L'ITALIE (*suite*)



NAPLES, PALAZZO PENNA

Les mêmes années 1831 et 1839 voient également Gabriel Toudouze à Naples, à Pompeï, dont à deux reprises le beau pays l'a, pour des raisons différentes, mais aussi violemment que la Sicile, attiré et retenu. Dans la capitale de la molle Campanie il relève divers plans et vues, mais c'est surtout Pompeï qui, durant la construction du chemin de fer de Naples à Castellamare, construction à laquelle il est attaché en 1831 et 1832, lui fournit la plus magnifique, la plus admirable moisson de documents.

La ville ressuscitée, ardemment fouillée par d'avides chercheurs, commençait alors à « *rejeter à demi le drap de cendre* » dont parle Théophile Gautier, et rue à rue, maison à maison, livrait aux savants et aux poètes la vision magique de cette vie charmante et luxueuse, si brutalement figée pour les siècles à venir par la colère du Vésuve, et ensevelie sous le fin linceul des cendres et des *lapilli* vomis en l'an 79 par le volcan en délire. Aucun spectacle ne pouvait frapper plus fortement le cerveau impressionnable du jeune artiste qui, en suivant ces fouilles prodigieuses, trouvait à contenter ensemble ses deux grandes passions : son goût du document précis, du renseignement exact, et son amour pour les manifestations du passé.

Cette terre de Pompeï, dont les crevasses dégagent les gaz mortels, les traîtresses *mofettes* qui engourdissent et tuent, semble produire d'autres émanations aussi subtiles, aussi prenantes, mais généreuses et vivifiantes celles-là, et qui sont des paroles silencieuses, si éloquentes cependant ! les mystérieuses paroles que dans la douceur des aurores, dans le triomphe des midis flam-

boyants, dans la rouge gloire des crépuscules, dans le calme infini des nuits, l'âme errante des choses vient murmurer à l'oreille du rêveur, non aux oreilles grossières du corps mais aux sens plus déliés de l'esprit, de l'esprit vainqueur du Temps et de la Mort.

Par delà les siècles, par delà les générations, dans cette prodigieuse cité endormie de l'éternel sommeil et parée dans son sépulcre immense de toutes les grâces de la vie, l'homme d'aujourd'hui pieusement communie, dans le mystère infini de la tombe, avec l'homme d'autrefois foudroyé tout vivant dans le jeu de sa quotidienne existence. Marchant solitaire dans ces rues qu'aucun bruit ne fait plus retentir, mais où semble mourir à tout instant l'écho des bruits accoutumés il y a dix-huit siècles, entrant dans ces maisons aux vives couleurs, aux fresques charmantes où les tables, les lits et les fontaines semblent attendre le retour du maître, le passant réfléchi fait un pèlerinage austère, et, dans la solitude de ces ruines où règne le silence, il voit passer des fantômes légers, il a la révélation des grandes vérités éternelles, la sensation douloureuse du néant, de l'éphémère, et en même temps la vision de la solidarité étroite des générations.

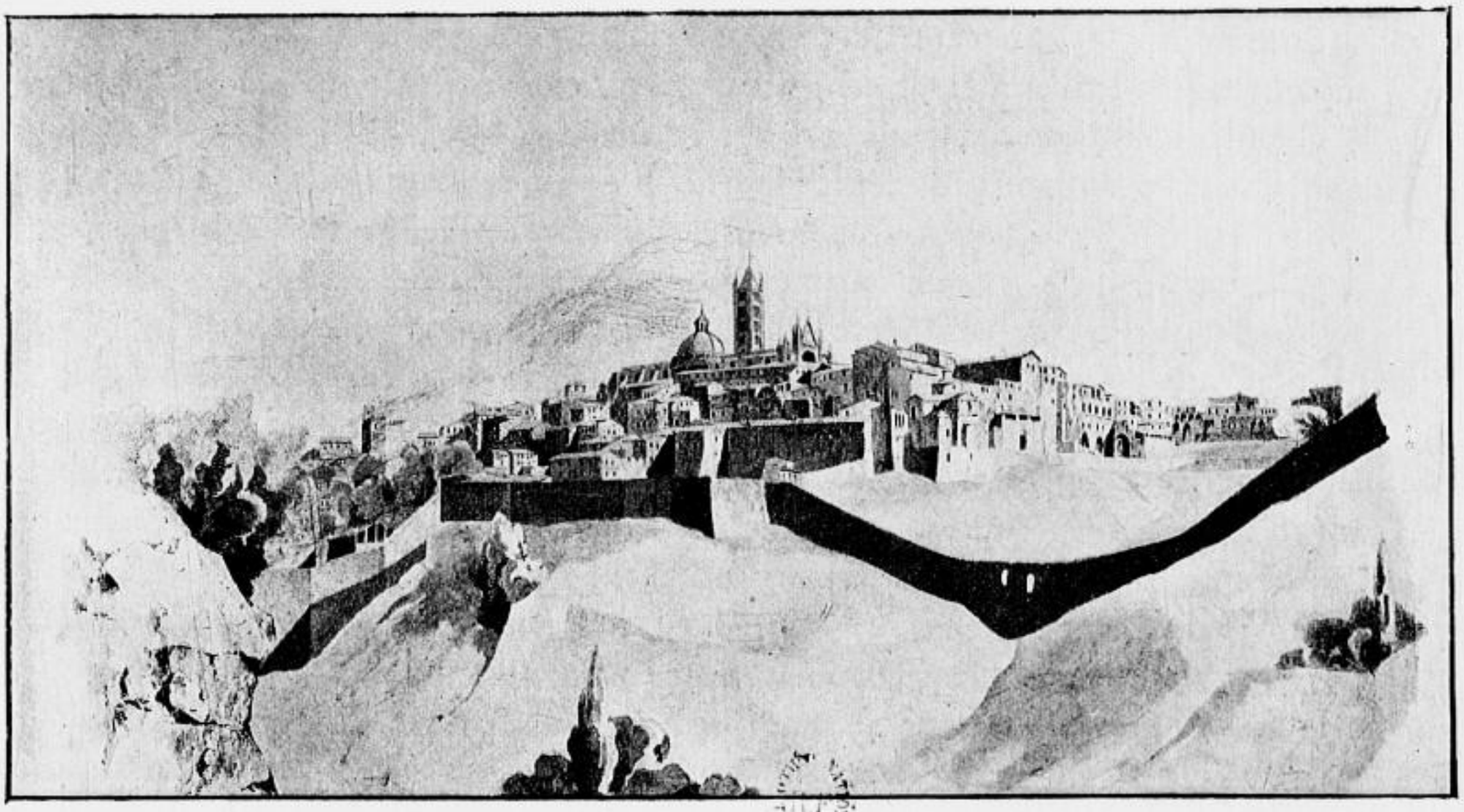
Pour un esprit ardent, fortement nourri d'histoire et armé de la pénétrante philosophie naturelle qui était celle de Gabriel Toudouze, combien plus éclatante, plus émotionnante devait être cette révélation, que tous nous avons eue en errant dans Pompeï, alors que, durant des mois, sous les yeux émerveillés de l'artiste, pan de mur à pan de mur, la Cité de la Mort sortait triomphante de sa tombe séculaire et, mollement alanguie au bord du golfe d'azur, sous le grand soleil radieux de l'hiver campanien, se dressait dans sa grâce et dans sa majesté. Cet envoûtement puissant, cet empire magique, cet enivrement joyeux, cet abandon d'admiration, nous les lisons comme en un livre ouvert, un admirable livre d'éloquence et de passion, dans la quantité de dessins, de croquis, de lavis qu'accumula le jeune architecte, dans les aquarelles surtout, une riche collection d'aquarelles où les bleus opalins, les jaunes safran, les verts déteints et surtout les rouges ardents, les rouges merveilleux classiques à Pompeï, en une gamme imposante chantent un hymne triomphal de travail et d'enthousiasme. Et la même fougue mesurée que l'on voyait dans la traduction des mosaïques splendides dont la Sicile garde l'éblouissement aux absides de ses églises, reparaît ici dans la copie délicate de ces panneaux peints à figures ou à ornements que la gravure a popularisés maintenant de si banale manière, mais qui étaient alors dans tout le vif éclat de leur prime découverte [1].

1. Ces mêmes sensations ardentes, avec un atavisme dont nous trouverons d'autres traces, furent ressenties à Pompeï par son fils Gustave Toudouze, auquel la Ville Ressuscitée inspira une nouvelle, *Le Cécube de l'An 79*, et un roman, *La Coupe d'Hercule.*

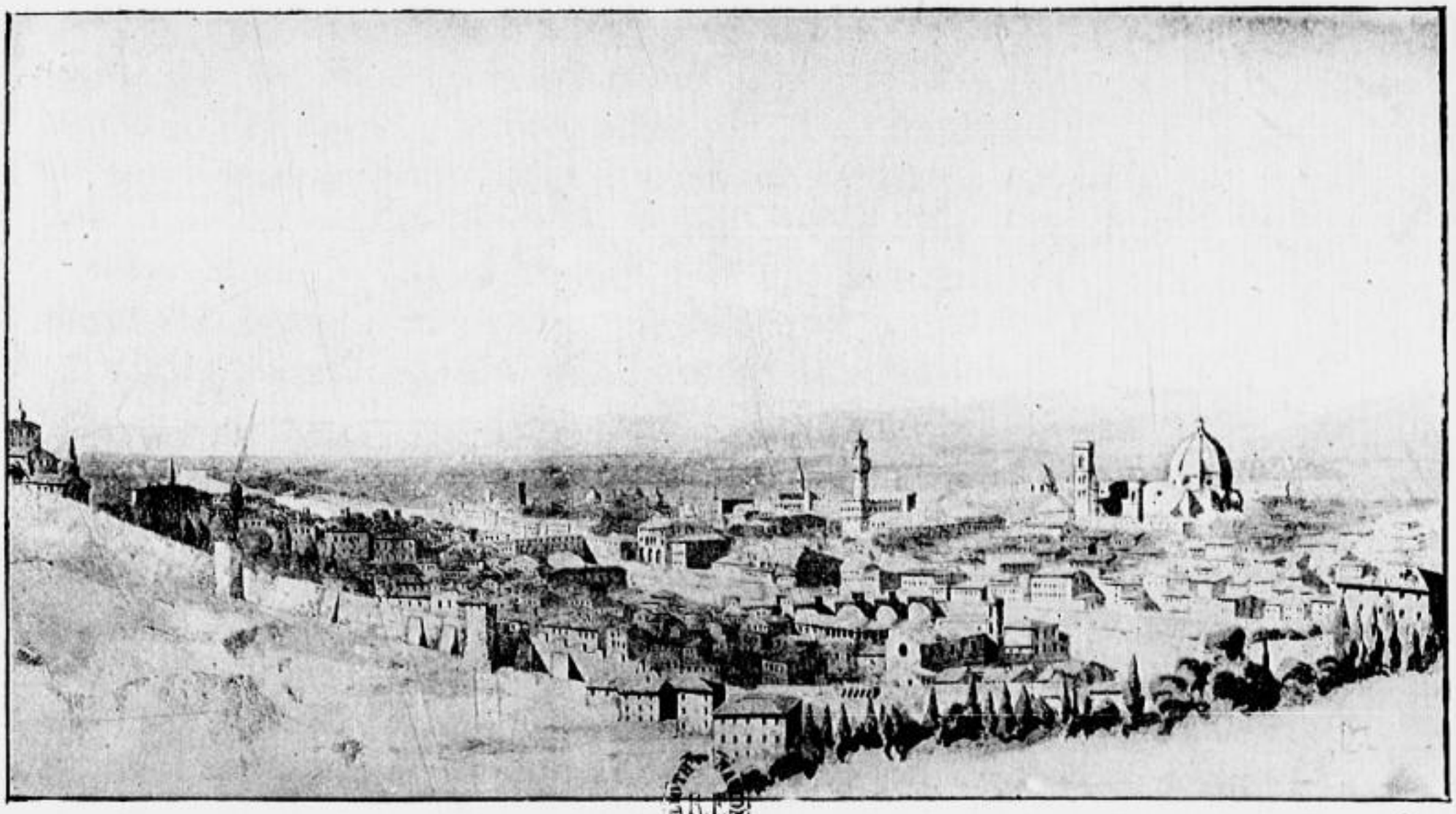
Comme Naples, Sorrente avec la maison du Tasse, puis Capoue lui fournissent sujets à documents; enfin Rome, l'immense ville, le prend et le garde.

Gabriel Toudouze eut pour Rome où il alla trois fois (1831, 1839 et 1843) une passion profonde qu'il a exprimée à plusieurs reprises non pas seulement dans l'abondance de ses dessins, mais aussi dans ce style très nerveux qui était le sien : pays, monuments, artistes, tout l'emplissait à Rome d'une débordante émotion. Partant pour l'Orient en 1843, il écrivait ceci sur un carnet en arrivant dans la Ville Éternelle : « *...Notre cœur bat délicieusement. Quel beau temps que celui passé à Rome. Quels beaux rêves, que de souvenirs s'éveillent en moi. Ce sont toujours ces palais immenses où règne l'indigence, mais que le ciel est beau et combien sont fiers tous ces Romains sous leurs haillons; que ces mendiants savent bien se draper dans leurs manteaux troués. Est-ce l'étrangeté de toutes ces choses, ou tout n'est-il que dans l'imagination de l'artiste? qu'importe après tout, ce sont de bonnes et belles impressions auxquelles je me laisse aller avec ivresse. Quel bonheur de revoir ces lieux chéris : Saint-Pierre, le Colisée, le Forum, le Capitole, Sainte-Marie-Majeure, l'Ara Cœli et cette belle, mais trop belle campagne de Rome et Albano et Castel Gandolfo, et le Vatican et Raphaël et Michel-Ange, Michel-Ange avec son Moïse sublime, Michel-Ange mon artiste chéri!..... Je ne connais rien de plus sublime que cette statue de Michel-Ange, sans en excepter l'antiquité, c'est une création toute divine. Pour moi j'ai toujours préféré Michel-Ange comme artiste à Raphaël, le dernier pour moi a quelque chose de trop efféminé dans sa peinture.....* » Il n'en formait pas moins d'ailleurs à ce moment le projet gigantesque, qu'il ne put réaliser, de copier en couleur toutes les loges de Raphaël, ce qui prouve que ses préférences, pareilles à celles de Michelet et de Quinet, pour le Titan florentin, n'allaient pas jusqu'à lui faire dédaigner le talent moins hautain, moins puissant du peintre d'Urbin. A ce même troisième voyage, dans une lettre il s'écriait : « *Rome m'a fait encore plus d'impression que la première fois : c'était une ancienne amie que je revoyais, chaque coin et recoin m'était connu, j'étais chez moi, je savais où j'allais, que te dirai-je : Saint-Pierre m'a paru moins laid, et le Moïse de Michel-Ange la plus belle chose qui soit sortie de la main de l'homme, sans en excepter même l'antiquité.* »

SICILE
CATHÉDRALE DE MONREALE
PORTE DE BRONZE
ORNEMENT DU MONTANT



A. — VUE GÉNÉRALE DE SIENNE — LAVIS DE GABRIEL TOUDOUZE (BIBLIOTHÈQUE NATIONALE CABINET DES ESTAMPES)



B. — VUE GÉNÉRALE DE FLORENCE — LAVIS DE GABRIEL TOUDOUZE (BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES)

Exerçant sur lui ce même pouvoir étrange, cette même séduction écrasante qu'elle fait peser sur tous les artistes qui, y vivant un peu longuement, s'éprennent de sa sauvage mélancolie et de son grandiose tragique, Rome a marqué d'un sceau particulier les pages nombreuses que Gabriel Toudouze a consacrées à l'étudier. Chose assez particulière, alors que presque tous les autres paysages de la Terre sont susceptibles d'une interprétation esthétique, la Ville Éternelle au contraire paraît imposer à ses fervents, quels que soient leurs idées opposées et leurs origines diverses, sa structure et son rythme personnels, et plier tous les tempéraments à l'immense harmonie sauvage de ses ruines serties dans l'écrasante désolation de la campagne romaine. De Poussin à Corot en passant par Piranèse, l'occulte influence est visible; et par un étrange avatar, l'âme de la vieille Rome pénètre si profondément ses observateurs que, dans leurs œuvres changeantes, c'est elle qui respire et palpite, immuable et toute-puissante. Aussi en feuilletant ces pages où paraissent le Ponte Rotto, Saint-Jean et Saint-Paul, le Tibre, le campanile de San Francesca romana, le tombeau de Bibulus, Saint-Paul-hors-les-Murs, la Farnésine, l'île Tibérine, le Palatin, le couvent de l'Ara Cœli, Saint-Clément, la villa Albani, le Ponte Solaro, les Thermes de Titus, le pont Sixte, Sainte-Marie-du-Peuple et tant d'autres lieux universellement fameux, — ce que je revois avec une émotion profonde, ce n'est pas la Rome lumineuse et chantante des beaux soirs d'octobre : non, c'est la Rome que je connais et que j'aime, celle que du haut des campaniles de la villa Médicis j'ai tant de fois contemplée, et qui ici se dresse dans sa réelle beauté sauvage, la Rome sombre des journées noires où souffle l'âpre sirocco d'hiver, la Rome déchue qui apparaît dans les nuits d'ouragan, tandis qu'au grondement du tonnerre, roulant des monts Albains à l'embouchure du Tibre, les grands éclairs blafards illuminent du Palatin au Vatican ses portiques et ses dômes de toutes les flammes de l'Enfer.

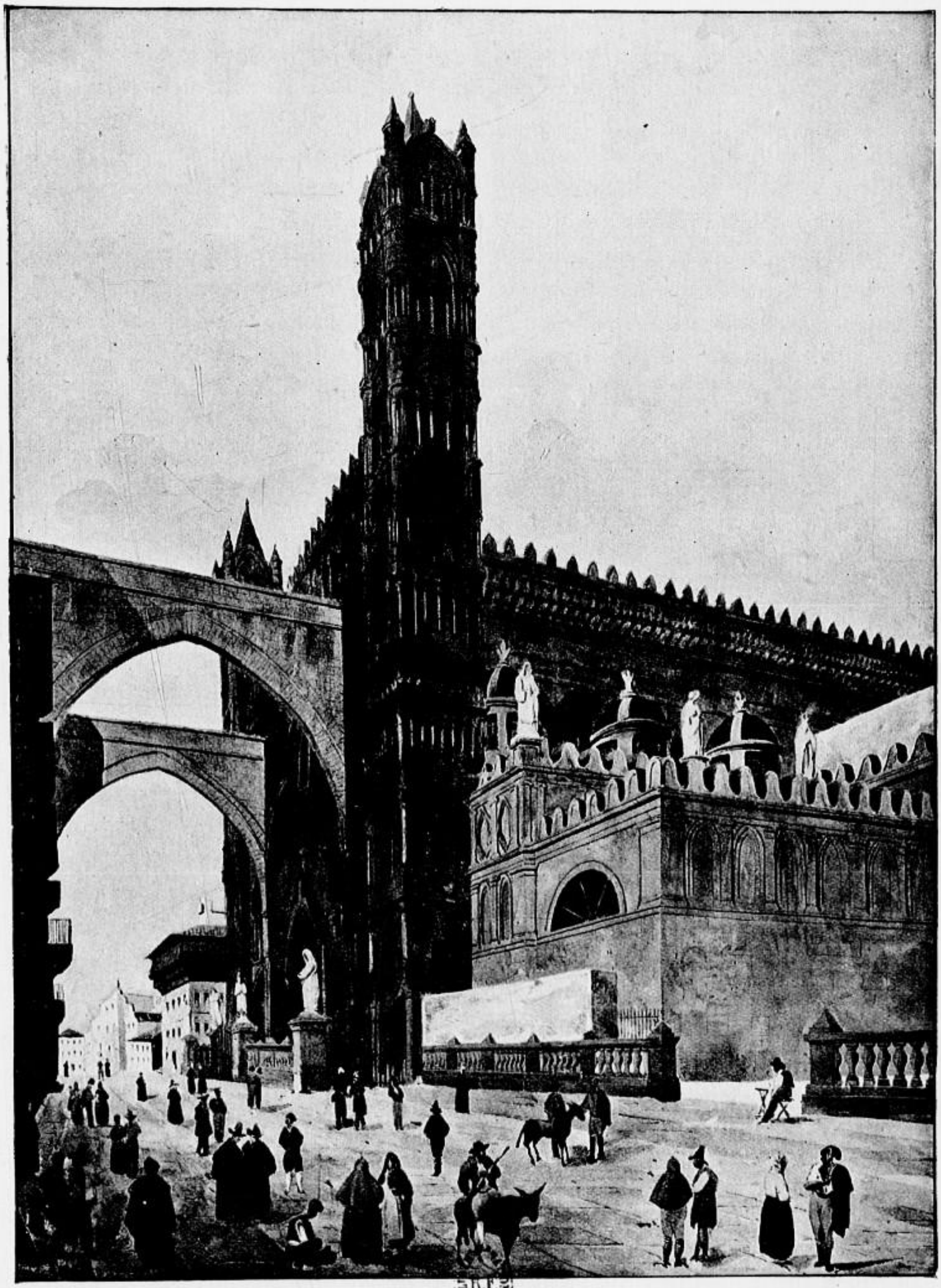
Cette rude vision qui est si bien une vision d'aquafortiste, la nette et puissante vision d'un graveur, conduisait tout naturellement l'artiste, par une pente directe, à scruter passionnément le mystère de ces tombes étrusques de Corneto, dont il a reproduit les peintures en si précises aquarelles, à s'éprendre de cette singulière âme étrusque si profondément remuée par de lugubres anxiétés d'outre-tombe et de l'impressionnante austérité des paysages de cette Étrurie sur laquelle — affinité d'atavisme — son fils Gustave Toudouze avait rêvé, à la fin de sa vie, un livre de poète qu'il n'eut pas le temps d'écrire.

Car la sombre Étrurie a sur son sol la plus poignante des villes mortes, la plus magnifique aussi, Sienne, la vieille colonie romaine citée par Pline et Tacite, — la gibeline Sienne qui se constitua en république au XII^e^ siècle, et,

fidèlement, tint contre les Guelfes le parti de l'Empereur, — l'héroïque Sienne qui en 1554, commandée au nom de Henri II de France par Blaise de Monluc, ne se rendit à Cosme Ier de Médicis, le 17 avril 1555, que mourante de faim, Lorsqu'on entre dans l'antique cité, c'est le souvenir d'un chant du Dante qui vous accueille, le chant X de l'*Enfer*, où dans le sixième cercle les hérétiques sont plongés dans des tombes de feu, les rouges sépulcres ouverts qu'enferme le mur brûlant de Dité, la ville flamboyante, enveloppés de rideaux de flammes oscillant au gré du vent, et de l'un desquels surgit à mi-corps Farinata degli Uberti, « *se dressant de la poitrine et du front comme s'il avait l'Enfer en grand mépris* ». Et dans les silencieuses rues de la vieille cité, c'est l'ombre de ce « *magnanime* », comme l'appelle Alighieri, que l'on suit des yeux, croyant voir dans cet étonnant décor du Moyen Age ressusciter soudain des fantômes évanouis, et passer devant soi l'ombre de ce Farinata qui, exilé de Florence en 1258, conduisit contre l'armée guelfe des Florentins les bataillons siennois et leur fit remporter en 1260 la terrible bataille de Monte-Aperto.

Et la ville est comme les hommes, âpre, escarpée, nid d'aigle, forteresse hautaine debout sur sa montagne, dressant comme un étendard de guerre le dôme de sa cathédrale au-dessus de ses maisons agglomérées, serrées comme un bataillon carré sur un champ de combat, et s'enveloppant de ses sombres murailles, maintenant toutes couronnées de feuillage, comme dans une impénétrable armure : telle elle nous apparaît aujourd'hui, telle elle est apparue il y a soixante-dix ans à Gabriel Toudouze qui fixa le grandiose panorama en un lavis large, accentué, éloquent, à lui tout seul résumant une page d'histoire sauvage (pl. XIII, A).

Puis épris de cette fière cité, longuement il l'étudia, il pénétra son âme, il revécut sa vie, il recréa son passé : batailles, surprises, assauts, escalades, combats loyaux au grand jour, massacres dans l'obscurité des nuits, et les abominations des guerres successives, et les horreurs de la peste de 1348. Il dessina longuement ce Dôme, étrange construction plusieurs fois commencée et plusieurs fois reprise en deux siècles, toute bariolée de marbre blanc et noir, portant sur un de ses flancs la marque visible du formidable projet d'élargissement de 1322, à sa corniche intérieure les bustes des papes, et sur son pavé de marbre cette vaste nielle où le dessin des figures gravées en creux et accusé de traits noirs représente les principales scènes de l'Ancien Testament (pl. XIV). Mais ce qui me semble le plus caractéristique, c'est le joli lavis qui représente sous une arcade géante une rue, une de ces rues de Sienne où l'on croit à chaque pas entendre sur le pavé sonner le fer d'un destrier de guerre ou la hampe d'une lance, une rue tortueuse entre des maisons closes et qui



LA CATHÉDRALE DE SIENNE — AQUARELLE DE GABRIEL TOUDOUZE

(BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES)

mène vers cet admirable Palais Public dont la haute tour *del Mangia* érige à plus de cent mètres de hauteur sa tête altière et sa couronne de créneaux (pl. XV).

C'est bien la Sienne réelle, la Sienne de la légende et de l'histoire, la Sienne de Dante et celle que virent les Goncourt : « *Dans la montée de cette sorte de chemin de ronde qui fait le tour de Sienne et dans lequel, des pans restés debout d'un mur des anciennes fortifications, descendent de grandes ombres aux dentelures bizarres, d'où, obscurs et noyés dans la pénombre, émergent dans le soleil des mulets à la pourpre éclatante de la couverture, aux éclairs des plaques de cuivre toutes cliquetantes.* » Et je me souviens de la lente tombée d'un soir sur les remparts de Sienne, un soir de pluie, de froid et de brume, un soir où dans l'ombre paraissaient se tramer des choses mystérieuses ; des ténèbres d'encre épaisse envahissaient l'horizon, la nuit semblait se précipiter sur la terre comme une bête mauvaise ; l'angélus nocturne sonna lentement au campanile du Dôme, et dans l'ombre, en réponse, du côté des remparts, un clairon fit traîner la lente plainte du couvre-feu. Puis l'immense silence plana dans l'immense nuit, et je me demandais si j'étais arrêté au bord d'un tombeau vide, où si dans tout ce noir opaque allait s'élaborer quelque étrange résurrection des temps abolis.

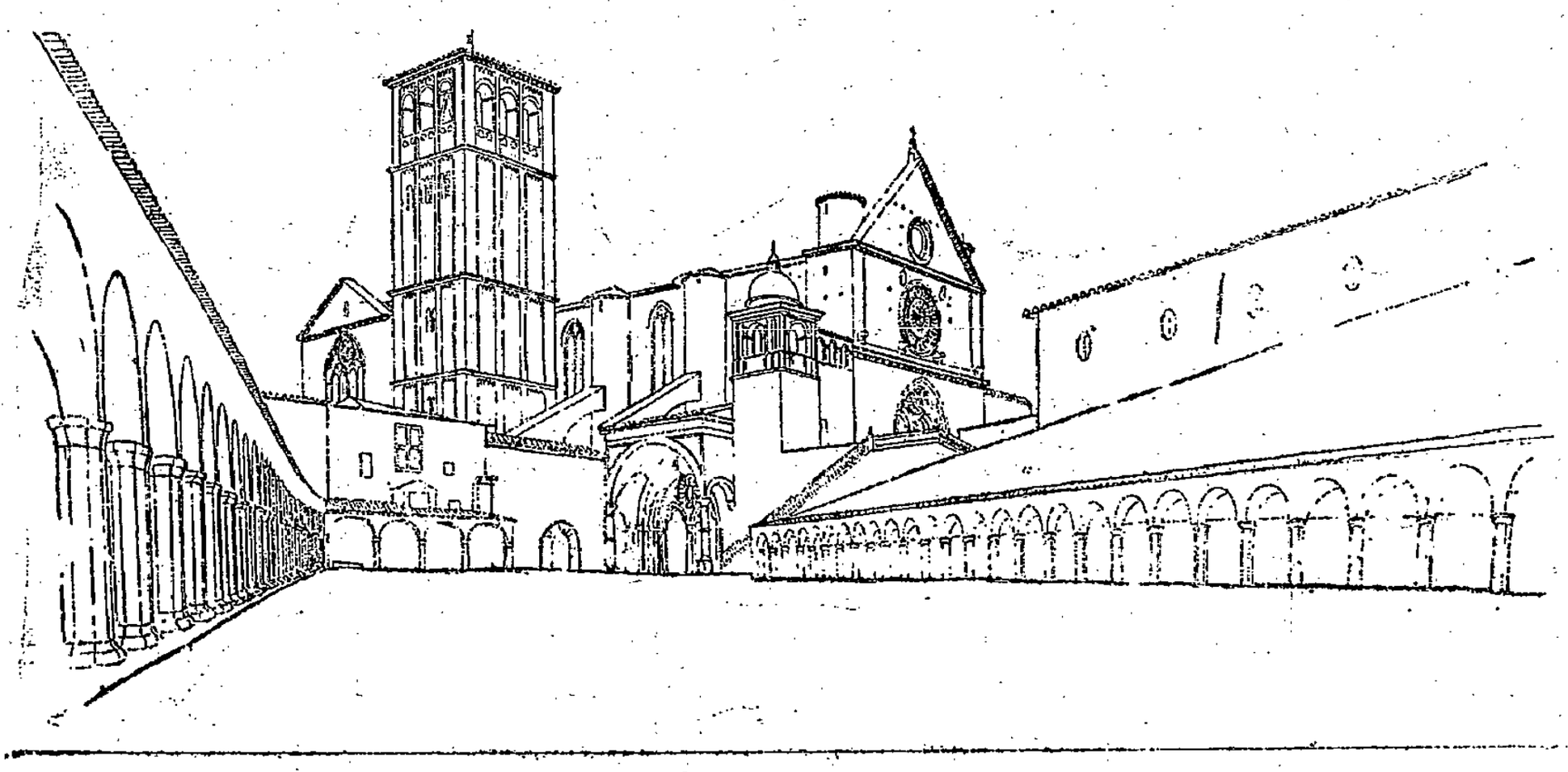
Singulier et tragique pays que cette Étrurie sur laquelle semble encore planer l'âme obscure, compliquée, craintive des aïeux, l'âme douloureuse de ces Étrusques si mal connus que hantaient lugubrement les terreurs d'outre-tombe, que bouleversaient d'atroces légendes démoniaques, que torturaient de sinistres croyances. Les esprits mauvais, les esprits de mal et de ténèbres, les puissants invisibles qui, dans la nuit redoutée, affolaient d'horreur les vivants angoissés par l'effroi de leurs mystérieux maléfices, semblent encore errer sur cette terre ensorcelée par leurs noirs envoûtements, telle une région éternellement vouée au culte de la Mort. Retirées sur leurs hauteurs, Pérouse et Assise sont tristes et sombres ; et toute la mansuétude infinie de Saint François, apôtre ému des bêtes et des choses aussi bien que des hommes, « bacchante de l'amour de Dieu », a dit Michelet, n'a pas pu adoucir les paysages de son austère cité d'Assise. Et la rude Volterra ouvre sur ses rues tortueuses une porte qu'involontairement on compare à ces portes de corne et d'ivoire que Virgile fait franchir à Énée dans sa descente aux enfers, — mieux encore, à cette autre porte redoutable que Dante vit se dresser au seuil de la Cité Maudite, et devant laquelle, avant d'entrer, il faut laisser toute espérance.....

Ce sont des impressions plus douces que la divine Florence réserve à ses amants : la cité qui porte dans ses armes le Lys Rouge, fleur symbolique parlant de beauté rare, la capitale des Médicis, cet unique et merveilleux joyau,

ce grandiose et puissant bijou, composé harmonieux de milliers de pierres rares, n'a pas exercé sur Gabriel Toudouze une séduction moins prenante, quoique dans son œuvre et dans sa pensée la force ait toujours eu pour lui plus de séduction que la grâce. Cependant à l'heure radieuse où suivant les vers du poète

..... le soleil montant en un ciel de vitrail
Mettait un nimbe au front des belles Florentines,

l'artiste sut respirer le rayonnement magique qui émane de Florence comme un fluide généreux à l'enivrante senteur, et des hauteurs classiques de San Miniato il sut fixer le panorama unique en une page délicate (pl. XIII, B), qui est l'illustration parfaite du passage si précieux d'Anatole France : « *Les*



L'ÉGLISE D'ASSISE — CROQUIS A LA PLUME (VOIR L'EAU-FORTE PUBLIÉE Nº DE JANVIER 1906, PL. II)

cyprès élevaient leurs quenouilles noires et les oliviers moutonnaient sur les pentes. Au creux de la vallée, Florence étalait ses dômes, ses tours, et la multitude de ses toits rouges à travers laquelle l'Arno laissait deviner à peine sa ligne ondoyante. Au delà bleuissaient les collines..... Je ne puis pas dire, je ne sais pas dire !... Mais regardez, regardez encore, ce que vous voyez est unique au monde. Nulle part la Nature n'est à ce point subtile, élégante et fine. Le dieu qui fit les collines de Florence était artiste. Oh ! il était joaillier, graveur en médailles, sculpteur, fondeur en bronze et peintre. C'était un Florentin ! Ce paysage a la beauté d'une médaille ancienne et d'une peinture précieuse. Il est une parfaite et mesurée œuvre d'art. »

Chose curieuse, ce qui attira plus spécialement l'architecte dans cette ville sans pareille au monde, ce fut précisément l'endroit le plus tragique : dans le

UNE RUE DE SIENNE — D'APRÈS UN LAVIS DE GABRIEL TOUDOUZE

(BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES)

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

COUR ET ESCALIER DU PALAIS DU PODESTAT A FLORENCE — LAVIS DE GABRIEL TOUDOUZE

(BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES)

R.F.

vieux palais ensanglanté des anciens podestats, la cour aux lourdes arcades sur laquelle s'ouvre la sinistre chapelle peinte par Giotto où les condamnés à mort passaient leur veillée suprême, et le monumental escalier lui fournirent le sujet d'une étude poussée où il a évoqué avec sa coutumière précision les lignes de ce lieu fameux (pl. XV). Il semble que ce soit un long regard de tristesse que l'artiste ait promené sur cette cité d'où sont partis les hommes d'autrefois, laissant pour parler d'eux un grand nom, de grandes œuvres : « *Regardez, regardez beaucoup,* est-il dit dans le *Lys Rouge, vous découvrirez la mélancolie des collines qui entourent Florence et vous verrez une tristesse délicieuse monter de la Terre des Morts.* » Cette sublime mélancolie du passé, il paraît bien que c'est elle que cherchait toujours en ses voyages Gabriel Toudouze, il paraît bien que c'est elle qu'il aimait à trouver et qu'après l'avoir rencontrée à Florence, il est allé la demander à Pise, à Ravenne, à Vérone, à Venise.

Sœur de Sienne dans la grande mélancolie de l'éternel repos, Pise qui si tristement sur sa grande place dresse sa tour, son dôme, son baptistère et aux murs droits de son Campo Santo, sur les dalles duquel le soleil fait jouer les trèfles de ses arcades gothiques, érige les immortelles fresques de Benozzo Gozzoli et d'Orcagna, — retint les regards épris de l'artiste. Puis la tragique Ravenne avec son immense solitude, ses rues mortes, le noir tombeau qui porte au front les mots fatidiques : « *Dantis poetæ sepulcrum* » et où dort son dernier sommeil le grand Alighieri, — lui offrit, baignées des effluves marins de son port tout proche et des senteurs âpres de sa forêt de pins, — ses églises extérieurement si froides, mais à l'intérieur desquelles flamboie sur le fond glorieux des mosaïques la mystique procession des onze mille Vierges auréolées d'or, et dans le ruissellement pompeux des verts cinabres et des bleus cobalts la hautaine effigie de Théodora, énigmatique impératrice de Byzance. Et Vérone, dont les clochers, en sinistre réponse au glas des *Vêpres siciliennes* sonné à l'autre bout de l'Italie, à Palerme contre les Français de Charles d'Anjou en 1282, lancèrent aux échos de la vallée du Pô le glas des *Pâques véronaises*, sonné contre les Français de Bonaparte en 1797, dressa pour le charmer la façade étrange de Saint-Zénon, où devant le portail encadré de panneaux qui semblent rappeler les reliefs égyptiens des Ramsès, des lions montent la garde au pied des fins piliers qui supportent l'auvent ouvragé dans la pénombre duquel se reculent les figures du tympan.

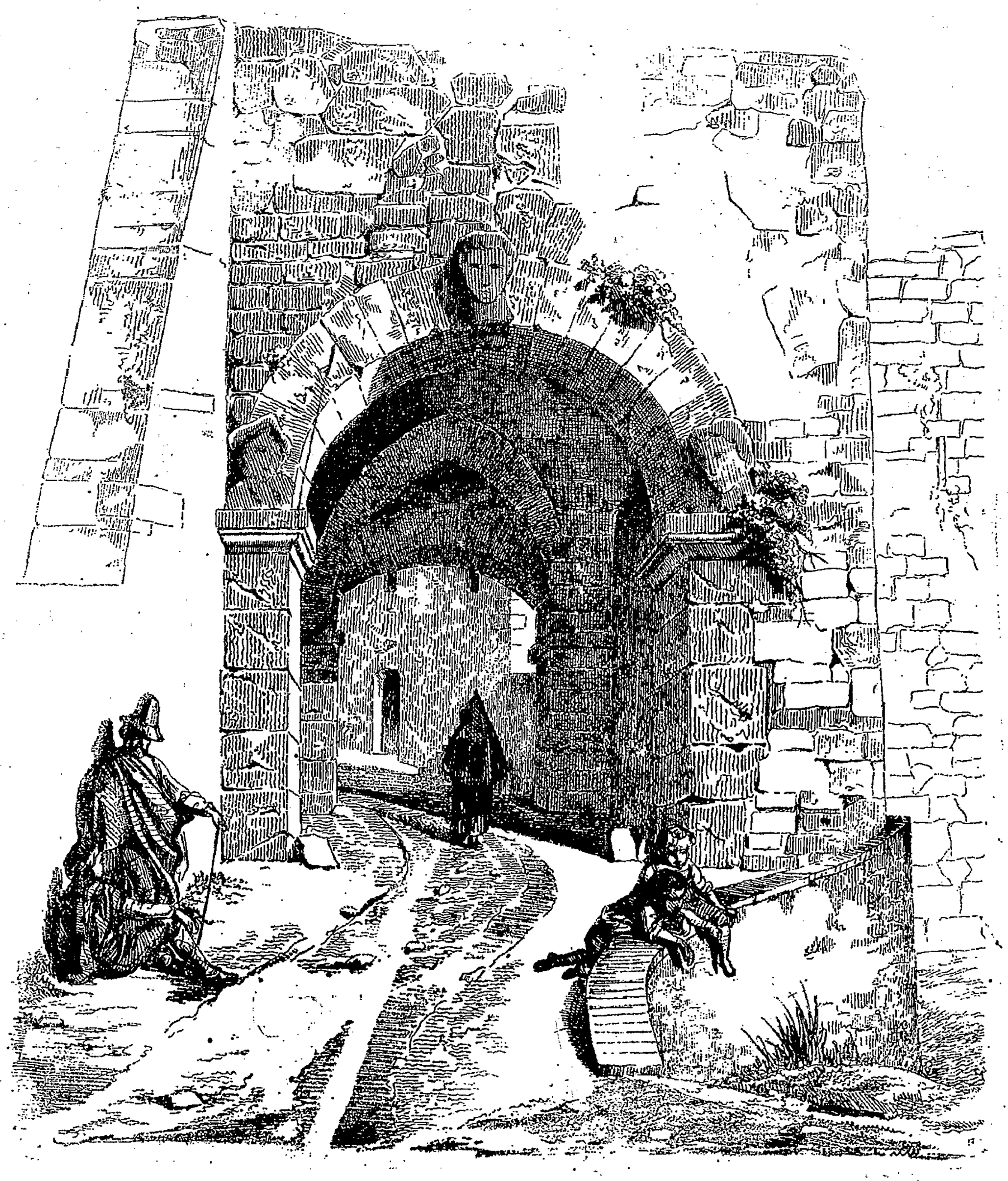
Enfin Venise, debout sur ses lagunes, vit venir au terme de son pèlerinage celui qui remontait vers sa France gothique emportant avec lui une éclatante vision de l'âme antique et de l'art italien, dont la ville des doges lui réservait l'éblouissement final éblouissement que durant un dernier séjour de cinq

mois terminé le 15 mars 1840, gâtèrent malheureusement six semaines de neige et de glace, qui arrachèrent à l'artiste les plus cruelles des plaintes et lui parurent, tandis qu'il adressait un mélancolique adieu au « *resplendissant Saint-Marc* », plus qu'une malencontre et qu'une anomalie, presque un crime de lèse-histoire et de lèse-beauté.

Aussi fut-ce avec la rancœur de cette désillusion, que gagnant la Suisse et obligé de passer par Milan, il lança à la dernière ville italienne qu'il visitait et qui lui faisait plus amèrement regretter les autres, quelques ironies : « *Assurément de toutes les villes italiennes Milan occupe le premier rang, mais pour un artiste ce n'est point assez d'y trouver tout le confortable ; il faut quelque chose de plus, quelque chose qui parle à son esprit, à ses yeux, à son imagination. Allons, ma chère ville de Milan, tout bien considéré, vous ne remplacez ici ni la ville du Dante, ni celle qui fut deux fois la reine du monde. Soyez pour tous les touristes la plus belle, et prenez en pitié toute cette famille d'Artistes qui, après tout, ne fait qu'une infiniment petite minorité. Il faut en vérité tout l'esprit taquin de cette gent malapprise pour appeler un colombier votre immense salle de théâtre, la Scala, où l'on n'y voit goutte, ceci entre nous ; il faut tout le mauvais goût de cette canaille pour ne point tomber en admiration devant votre immense cathédrale que vous étalez si orgueilleusement, avec ses 4.500 statues, aux yeux de l'Anglais émerveillé ; elle est pourtant bien propre, bien blanche, cette vaste basilique, mais qu'y faire s'ils ont l'audace de blâmer une façade si peu en rapport avec le reste, s'ils ont l'audace, tout en restant étonnés devant une œuvre aussi gigantesque, d'en blâmer la multiplicité de détails ; ne les écoutez point et dites-leur raca et même racaille ; mais comme je fais partie de cette race de proscrits et que je suis compris dans l'anathème, je fais mes paquets et vous dis adieu..... »*

Mais malgré cette dernière vision pessimiste, Gabriel Toudouze rapportait avec lui tant de croquis, tant d'aquarelles, tant de dessins, que l'Italie lui apparut toute sa vie comme un pays de rêve, comme une patrie d'élection, et lorsque après un séjour de trois ans à Strasbourg, partant pour l'Orient, il débarque à Civita-Vecchia le 4 octobre 1843, il ne peut se tenir de s'écrier en voyant autour de lui les lieux et les gens : « *C'étaient comme d'anciens amis desquels on a été séparé depuis longtemps et que l'on retrouve tout à coup.* »

Cette douce émotion intime qui peint l'homme, explique aussi son œuvre : pour lui, l'Italie, telle qu'il la connut et telle qu'il la conçut, était bien cette précieuse amie qu'elle est pour tous les fervents de sa beauté ; elle était aussi, par l'affinité de son esprit avec les esprits des artistes d'autrefois, par cette parenté morale qui unit à travers les âges les grands sensitifs, cette ancienne amie que tous ceux qui la connaissent bien, qui l'ont habitée avec délices, retrouvent plus affectueuse à chaque voyage.



LA PORTE DE VOLTERRA — DESSIN A LA PLUME DE GABRIEL TOUDOUZE

(BIBLIOTHÈQUE NATIONALE — CABINET DES ESTAMPES)

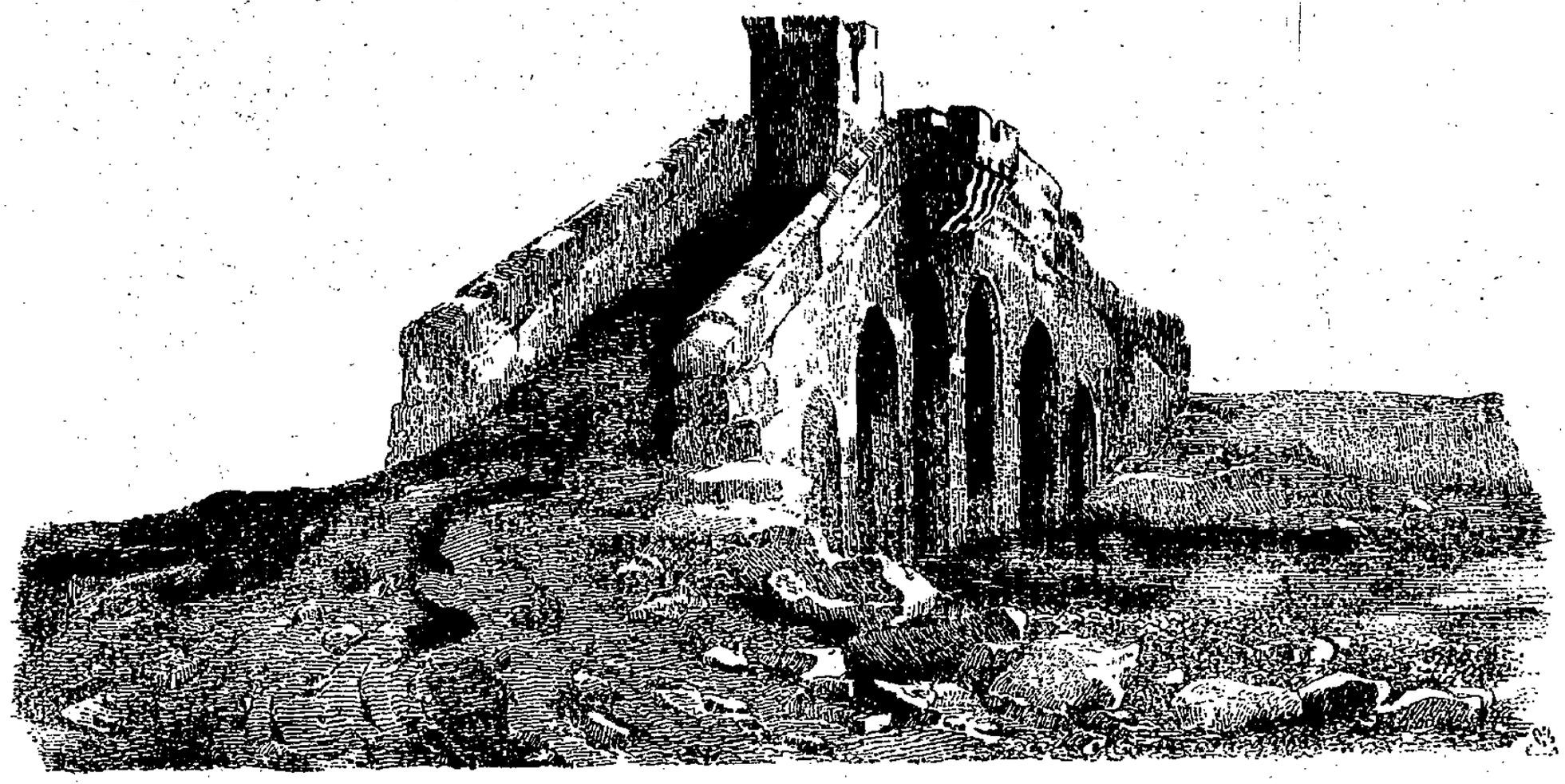
De Venise à Girgenti, du Pô au Détroit de Messine, les siècles à pleines mains ont semé les chefs-d'œuvre, et le temps, « ce maître en beauté », accumulant les ruines et sur les générations entassant d'autres générations, a construit dans la péninsule l'immortelle Arche sainte de l'Art, le Tabernacle inouï où dans le même culte de l'Idéal communient tous les maîtres, où, passants rêveurs, nous pouvons, comme le voulait Victor Hugo,

Sentir dans la poussière à nos pieds soulevée
De la cendre des morts,

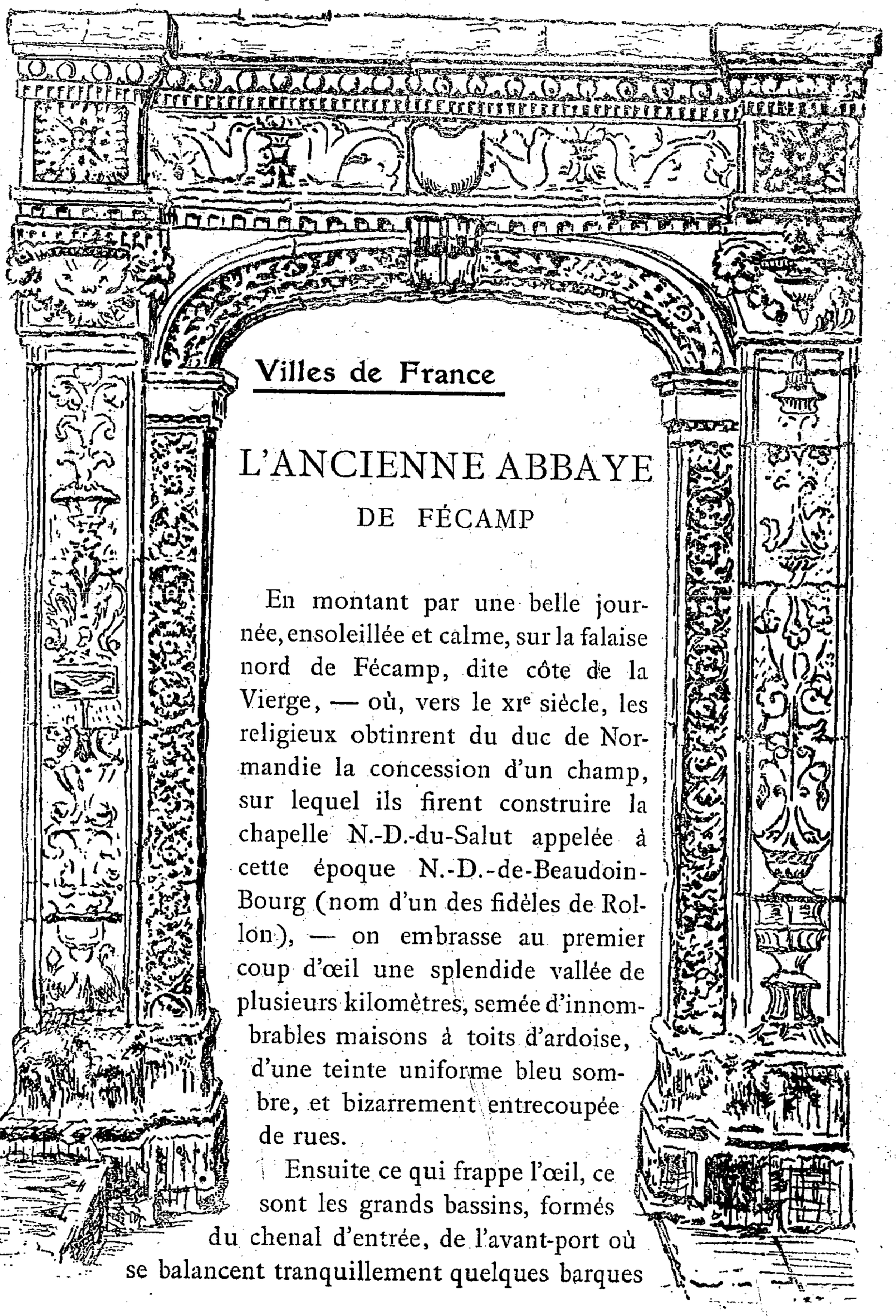
poussière épique, relique sainte, semence féconde du Passé d'où germent, pour mûrir au soleil du Présent, les génies de l'Avenir. Debout sur les fortes assises puissantes de l'Antiquité gréco-latine, l'Italie de la Renaissance, ouverte au XIII^e^ siècle par le terrible cri de passion du Dante, close au XVI^e^ siècle par l'effroyable clameur de détresse de Michel-Ange, se dresse, dans le sanctuaire intérieur que chacun de nous porte en soi, comme un de ces phares qu'invoquait Baudelaire, fulgurant des lueurs éclatantes au rayonnement desquelles l'artiste a la révélation des plus hautes vérités dont ait vécu à travers les âges l'élite pensante de l'Humanité.

GEORGES TOUDOUZE.

(*A suivre.*)



PONT FORTIFIÉ — CROQUIS A LA PLUME



Villes de France

L'ANCIENNE ABBAYE
DE FÉCAMP

En montant par une belle journée, ensoleillée et calme, sur la falaise nord de Fécamp, dite côte de la Vierge, — où, vers le XIe siècle, les religieux obtinrent du duc de Normandie la concession d'un champ, sur lequel ils firent construire la chapelle N.-D.-du-Salut appelée à cette époque N.-D.-de-Beaudoin-Bourg (nom d'un des fidèles de Rollon), — on embrasse au premier coup d'œil une splendide vallée de plusieurs kilomètres, semée d'innombrables maisons à toits d'ardoise, d'une teinte uniforme bleu sombre, et bizarrement entrecoupée de rues.

Ensuite ce qui frappe l'œil, ce sont les grands bassins, formés du chenal d'entrée, de l'avant-port où se balancent tranquillement quelques barques

de pêcheurs, du port, qui sert actuellement à recevoir les terre-neuviens et les vapeurs de charbons et de bois, objets des principaux commerces maritimes de Fécamp, puis les bassins de l'ancien port faisant suite au chenal.

Au premier plan, partant de la jetée sud pour finir au Casino, la digue promenade, long et large boulevard de construction récente, bordé d'une multitude exagérée de becs de gaz. Devant soi, sur la côte de Renéville derrière le Casino, se dressent en amphithéâtre toutes les villas habitées pendant la saison balnéaire. De là le regard passe sur cet éblouissement de toits, d'où sortent de toutes parts des cheminées de sécheries, de scieries mécaniques et de distilleries, puis des flèches, des clochers.

Cependant, l'œil distingue trois masses principales : la distillerie de la Société Bénédictine et la flèche de sa chapelle, bâtiments de style Renaissance, mais beaucoup trop chargés et modernes; plus avant dans le pays, Saint-Étienne, paroisse Renaissance, ayant subi de trop importantes restaurations pour qu'on s'y arrête longtemps; et enfin, légèrement à droite, la Sainte-Trinité (*ancienne abbatiale de l'abbaye Bénédictine*), édifice très intéressant, dont nous allons essayer, par quelques dessins, de faire connaître et admirer les principales richesses artistiques.

*
* *

Jusqu'à la Révolution, la Sainte-Trinité fut église abbatiale. L'érection en église paroissiale a été une mesure conservatrice. Néanmoins elle eut beaucoup à souffrir des mutilations révolutionnaires.

Ce serait saint Waninge, gouverneur du pays de Caux vers 660, qui le premier aurait fondé à Fécamp un monastère de religieuses, et bâti sur l'emplacement actuel de la Sainte-Trinité la première église. Mais survint l'invasion normande et cette église fut détruite.

En 938, Guillaume Longue-Épée, duc de Normandie, en construisit une autre sur les ruines de la précédente; son fils Richard I^{er}, la trouvant trop modeste, en entreprit la réédification, et, le 13 juin 990, eut lieu la dédicace. Richard II fit élever une chapelle sur l'endroit où son père Richard I^{er} était inhumé, chapelle dans laquelle lui-même devait reposer.

Elle fut à nouveau détruite, en partie, par un incendie, vers 1168. Cependant, vers 1171, l'abbé Henri de Sully fit bâtir les cinq premières travées, les transepts, le chœur avec le sanctuaire, les dix chapelles qui l'entourent et la tour carrée surmontée d'une flèche assez élevée.

Le sixième abbé de Fécamp, Raoul d'Argences (1190-1220), successeur d'Henri de Sully, ajouta les cinq dernières travées, le portail et ses deux tours en rapport avec le style du monument.

En 1460, la foudre détruisit la flèche surmontant la tour carrée et une partie de la nef. Voici comment un contemporain, Jacques du Clercq, rapporte le fait :

« *En 1460, le 1er février, se leva sur les marches de Normandie, en la mer (et le veirent plusieurs hommes), ung tourbillon de feu lequel s'éleva en l'air, en manière de fouldre du chiel, vint fondre et abattre les clocques et le cloquier, et environ la moitié de la nef de l'abbaye et église de Fescamp, en Normandie, et fut la fouldre sy impétueuse que merveille.* »

Après ce désastre, pour restaurer l'abbaye, le pape Pie II ordonna une levée de décimes.

Antoine Boyer, cardinal et archevêque de Bourges, mort en 1519, dota

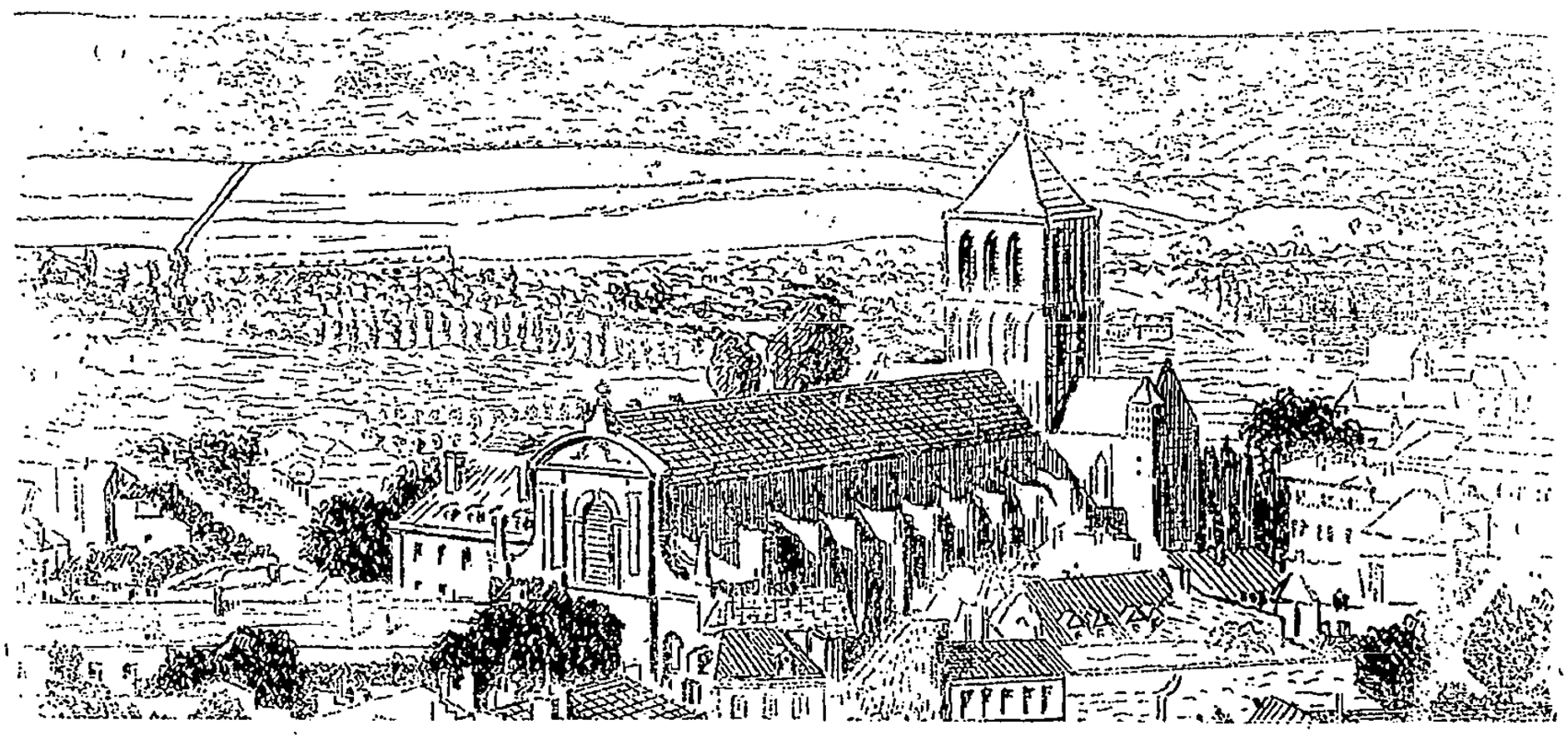


FIG. 1. — L'ANCIENNE ABBAYE DE FÉCAMP — VUE D'ENSEMBLE

l'église, presque à lui seul, des balustrades fermant les dix chapelles du déambulatoire, vrais chefs-d'œuvre de la Renaissance.

Vers 1550, Robert Chardon, grand prieur de l'abbaye, et l'abbé Bohier construisirent et sculptèrent avec un rare talent le jubé, détruit en 1802, mais dont il reste encore quelques fragments.

Le portail actuel fut construit en 1748 par l'architecte Gallot; il remplace les deux tours et le portail abattus vers la fin du XVIIe siècle; conçu dans un style jésuite du mauvais goût du XVIIIe siècle, il ne prépare en aucune façon aux richesses architecturales de l'intérieur. Il porte en dédicace ces trois lettres : D. O. M., *A Dieu très grand, très bon.*

A l'époque de la Révolution, un club de Jacobins s'installa dans l'abbaye et les sculptures, les statues, les tombeaux furent, en partie, mutilés. Voici

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

le texte de la décision du Conseil, promulguée à l'occasion de la fête de la déesse Raison qui devait avoir lieu dans la nef de l'église : « *La cérémonie aura lieu dans la nef de l'église de la Trinité, les grilles des collatéraux seront fermées pour éviter toute communication du côté du chœur et, avec des toiles, les deux autels et toutes les figures du jubé seront voilées afin que la fête soit librement exécutée et que les yeux ne puissent être frappés d'aucun objet de superstition.* »

Enfin après tant de péripéties, l'église de la Sainte-Trinité fut rendue à l'exercice du culte le 15 juin 1795.

*
* *

L'extérieur de cette église présente un aspect assez sévère mais imposant, avec la masse nue de ses grandes murailles, où s'arc-boutent de robustes contreforts, la tour carrée, l'alignement des fenêtres, creusées en ogive, à doubles lancettes, surmontées d'une rose : cet ensemble offre aux yeux de belles lignes architecturales (fig. 1).

Il est regrettable que l'architecte Gallot ait marqué par ce portail mesquin, du mauvais goût de son siècle (1748), dont nous avons parlé plus haut, ce bel édifice, et l'on pourrait y graver comme dédicace la phrase de notre grand poète : « *Les modes ont fait plus de mal que les révolutions* » (V. H.).

Cependant il existe un autre petit portail au sud de l'église, celui-là du XII[e] siècle, et très intelligemment restauré en 1842.

En traversant le grand portail, on descend à l'intérieur de l'église par un escalier en éventail de douze marches.

On est frappé, à première vue, de l'effet grandiose des dix hautes arcades ogivales de la nef principale et des doubles arcades des bas côtés; les lourds piliers sont allégés par des colonnes et colonnettes s'élevant jusqu'au second étage des galeries.

En avançant vers le chœur, on distingue sur deux piliers les restes de l'ancien jubé : ce sont des bas-reliefs portant les initiales de Robert Chardon et un chardon emblématique (fig. 2), des panneaux, des pinacles, des niches ornées de quatre statues du XVIII[e] siècle, dues au ciseau de Ed. Bonet de Rouen.

En suivant la basse nef de droite, on a devant soi l'agréable perspective de l'allée et des chapelles du pourtour.

Les transepts forment depuis longtemps déjà deux chapelles. Celle de droite se nomme *Chapelle du trépassement de la Vierge*, celle de gauche, *Chapelle du Calvaire*. Dans la première est placé, derrière l'autel, un groupe représentant la Vierge sur son lit de mort entourée des Apôtres. Cette représentation fut élevée aux frais de Robert Chardon et le donateur figure dans le groupe des Apôtres.

Dans l'angle de ce même transept s'élève un tabernacle nommé *Pas de l'ange*. C'est Gille Duremont, un des juges de Jeanne d'Arc, qui offrit cet édicule en souvenir et pour la glorification d'une légende qui remonte à la dédicace de l'église bâtie par Richard Ier en 990. Voici la partie de cette légende concernant le *Pas de l'ange* : « *Pendant que les évêques présents délibéraient sur le titre à donner à l'église, un vénérable vieillard traversa les rangs pressés des fidèles, vint gravement déposer sur l'autel un couteau dont la lame portait ces mots nettement*

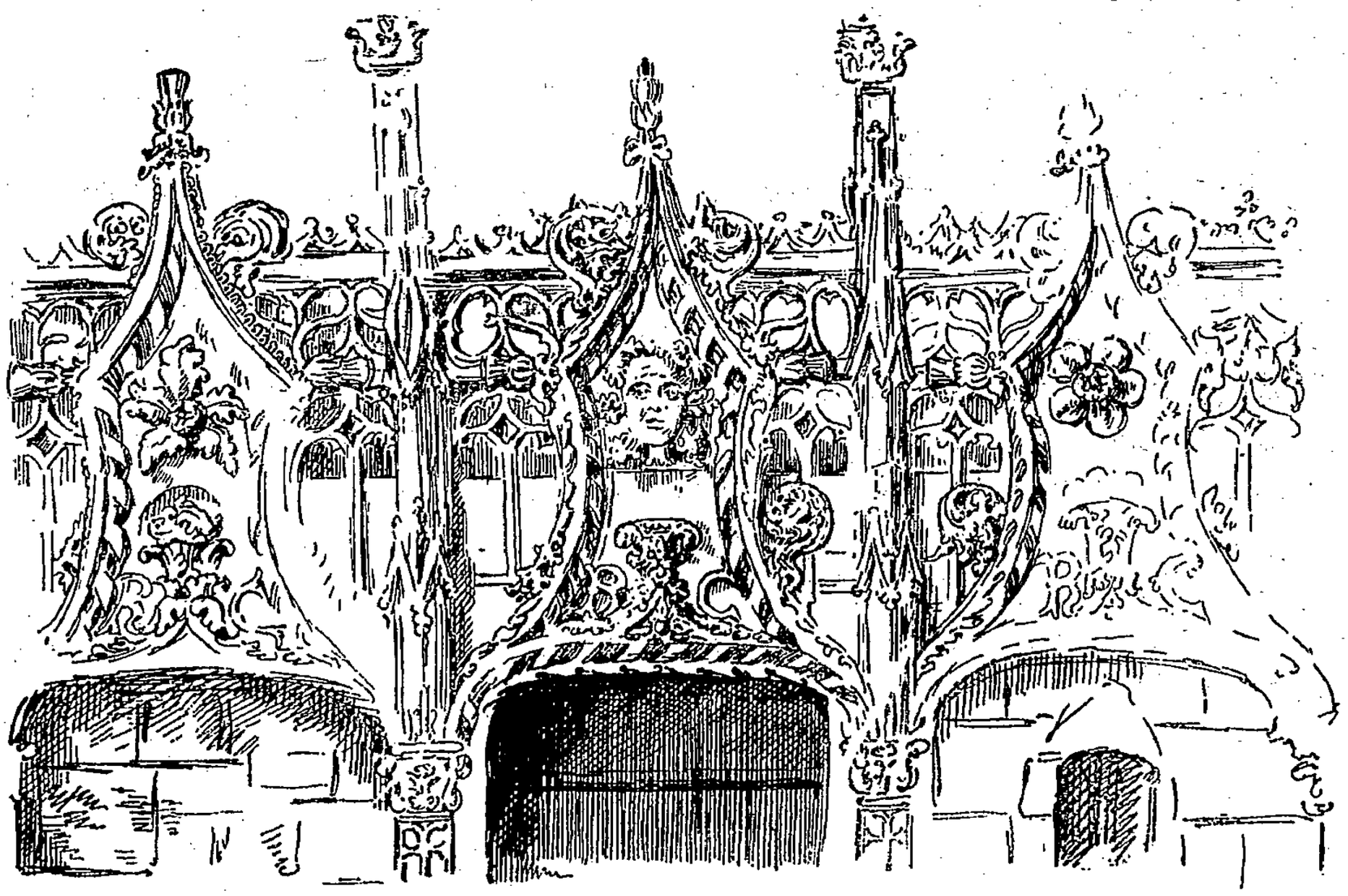


FIG. 2. — ANCIEN JUBÉ PORTANT LES INITIALES DE ROBERT CHARDON ET LE CHARDON EMBLÉMATIQUE

gravés : « *In nomine sanctissimæ et individuæ Trinitatis. Au nom de la très sainte et « individue Trinité », puis sortit de l'église, monta sur une des pierres qui restaient de la construction, y enfonça profondément les pieds et disparut en l'air.* »

En continuant la visite par le déambulatoire, on passe en revue les dix chapelles qui entourent le chœur, et qui sont si joliment fermées par de fines balustrades en pierre.

Chapelle Saint-Clair : cette chapelle sert maintenant de passage à la sacristie, dont la porte est un véritable chef-d'œuvre de la Renaissance (frontispice p. 95). — *Chapelle Saint-Martin* : elle ne possède rien qui puisse attirer l'attention. — *Chapelle Notre-Dame* : remarquable par une série de bas-reliefs romans, fixés en bas de la grande fenêtre. — *Chapelle Saint-Jean-Baptiste* : en entrant à droite, se trouve

le tombeau de l'abbé Thomas de Saint-Benoît; sa statue, placée sur le tombeau, a été décapitée à l'époque de la Révolution, mais pour dissimuler cette mutilation, « *on a mis la première tête de statue tombée sous la main* ». — *Chapelle Saint-André* : mérite un moment d'attention pour ses superbes vitraux de la fenêtre du fond. — *Chapelle de la Sainte Vierge* ou *Grande Chapelle* : cette chapelle gothique est la plus remarquable de l'église par ses dimensions et sa décoration; elle est entourée, jusqu'à la hauteur des croisées, d'une quantité de panneaux finement sculptés (fig. 3). Quatre fenêtres de l'abside sont garnies d'anciens vitraux, *malheureusement* restaurés.

En face l'entrée de cette chapelle est encastré, dans le mur qui supporte le retable du maître-autel, le tabernacle du *Précieux Sang*, en marbre blanc, entouré d'une grille en fer forgé beaucoup trop dorée; un reliquaire en vermeil de style gothique contient deux tubes en plomb, recouverts de tubes en argent; un rond de cristal ferme l'une des extrémités et permet de distinguer une matière rougeâtre qui forme la *Sainte Relique*.

En poursuivant la visite de l'église par le déambulatoire on trouve à la droite la *Chapelle Saint-Pierre*, une des plus anciennes de l'abbaye, de forme carrée et de style roman; elle donne passage à la sacristie des chantres et des enfants, formée d'une ancienne chapelle souterraine, qui s'étend sous celle de la *Sainte Vierge*. — *Chapelle Saint-Nicolas* : remarquable par ses fenêtres romanes, son abside, les sculptures du retable et deux statues en avant de l'autel, l'une en bois doré représentant le *Sauveur*, l'autre en pierre représentant *Saint-Clair*, martyr, portant sa tête entre ses mains. — *Chapelle Saint-Michel* : œuvre du XII^e^ siècle. — Enfin les *Chapelles du Sacré-Cœur* et de *Sainte-Madeleine*, réunies en une seule depuis 1876, renfermant plusieurs tombeaux d'abbés de l'ancienne abbaye, dignes d'attention.

Comme nous l'avons vu plus haut, le transept gauche est occupé par la *Chapelle du Calvaire* : antérieurement à la Révolution, cette chapelle se nommait *Trépassement de saint Benoît*; le groupe du trépassement fut détruit en 1793, et on le remplaça par un calvaire incrusté dans le mur de droite en entrant; sous l'autel est un Christ au tombeau provenant d'un ancien calvaire des environs de Fécamp; ce que cette chapelle possède de plus curieux, c'est son horloge, construite en 1667 et comprenant trois cadrans : l'un indique les heures, l'autre les phases de la lune et le troisième le mouvement des marées.

La basse nef de gauche présente un aspect froid, car toutes les fenêtres de ce côté de l'église sont murées; la nudité de ces hautes murailles est heureusement rompue par un groupe de sculptures à la base de chaque croisée aveuglée.

Le chœur est séparé de la nef principale par une grille de fer datant de 1868; de chaque côté du chœur se trouvent deux rangées de stalles très remarquables par la sculpture de leur dossier, œuvre du XVIII^e^ siècle; le lutrin est en bois doré et peint. L'avant-chœur et le sanctuaire sont fermés par des grilles en fer forgé, remplaçant de fines balustrades en pierre semblables à celles des chapelles du pourtour et malheureusement démolies au XVIII^e^ siècle. Deux autels en marbre rare décorent le sanctuaire. Sur les murs de l'abside, des grisailles intéressantes représentent les quatre Évangélistes et au milieu l'Agneau de Dieu. Le chœur entier est merveilleusement éclairé par une immense lanterne assise sur quatre piliers.

Enfin, — détails modernes, — l'orgue sort de la maison Cavaillé-Coll, et l'église est entièrement éclairée par l'électricité : cette installation, *au point de vue lumière*, est des plus complètes, on peut y compter plus de *quatre cents lampes*.

Tel est le résumé d'une visite attentive à l'église de la *Sainte-Trinité* de Fécamp, où l'on trouve réunis les divers styles architecturaux qui se sont succédé depuis bientôt mille ans sur le sol de la Normandie.

G. CLÉMENT.

FIG. 3. — PANNEAU DE LA CHAPELLE DE LA VIERGE OU GRANDE CHAPELLE

REPRÉSENTANT LE CHRIST VOILÉ ET ENTOURÉ D'ORNEMENTS SYMBOLIQUES,

La grande manifestation d'art antique que constitue le nouveau drame musical de l'Opéra-Comique ne pouvait être passé sous silence par le MUSÉE, *qui a d'ailleurs eu le plaisir et l'honneur de voir choisir dans ses numéros antérieurs quelques-uns des clichés documentaires dont fut orné si originalement le programme.*

« APHRODITE » A L'OPÉRA-COMIQUE

« *Les navigateurs qui ont parcouru les mers de pourpre, au delà du Gange, racontent qu'ils ont vu sous les eaux des roches qui sont de pierre d'aimant. Quand les vaisseaux passent auprès d'elles, les clous et les ferrures s'arrachent vers la falaise sous-marine et s'unissent à elle à jamais. Et ce qui fut une nef rapide, une demeure, un être vivant, n'est plus qu'une flottille de planches, dispersées par le vent, retournées par les flots. Ainsi Démétrios se perdait en lui-même devant deux grands yeux attirants, et toute sa force le fuyait.* » (*Aphrodite*, p. 55.)

« *L'Esclavage ! l'Esclavage ! voilà le vrai nom de la passion. Vous n'avez toutes qu'un rêve, qu'une seule idée au cerveau : faire que votre faiblesse rompe la force de l'homme et que votre futilité gouverne son intelligence. Ce que vous voulez, ce n'est pas aimer, ni être aimée, c'est lier un homme à vos chevilles, l'abaisser, lui ployer la tête et mettre vos sandales dessus. Alors vous pouvez, selon votre ambition, nous arracher l'épée, le ciseau ou le compas, briser tout ce qui vous dépasse, émasculer tout ce qui vous fait peur, prendre Héraclès par les naseaux et lui faire filer la laine ! Mais quand vous n'avez pu fléchir ni son front, ni son caractère, vous adorez le poing qui vous bat, le genou qui vous terrasse, la bouche même qui vous insulte.....* » (*Aphrodite*, pp. 277-278.)

Ces deux passages du livre si vivant, si vigoureusement évocateur de Pierre Louys, de ce livre de passion et de voluptueuse résurrection qui, il y a dix ans, suscita tant de discussions, étaient, parmi plusieurs autres, ceux qui de préférence me revenaient en mémoire — alors que, à la répétition générale d'abord, à la première ensuite, sous l'envoûtement si prenant d'une musique elle aussi voluptueuse et passionnée, je regardais Chrysis et Démétrios se rencontrer sur la jetée d'Alexandrie.

Car il a, ce livre, deux caractéristiques essentielles, que le drame musical a conservées intégrales et extrêmement prenantes : il est d'abord un hymne passionnel d'une psychologie séduisante et profonde, où sont étudiées, en une langue fort riche et d'une belle amplitude, les raisons intimes qui déterminent ou tuent l'amour chez deux êtres également beaux, également épris de volupté et semblant de toute éternité, par le jeu des lois du Destin, dirigés l'un vers l'autre pour d'égales ardeurs. Ensuite il est avec une puissance, à laquelle hommage a déjà été depuis longtemps rendu très pleinement, une remarquable évocation de la Hellade alexandrine, une audacieuse résurrection de la vie de cette Alexandrie, ville formidable, ville creuset, au sein de laquelle bouillonnaient ardemment en une étrange combinaison les ferments opposés venus de la Grèce classique et du mol Orient.

Certains se sont émus de ces brûlantes pages, où l'artiste avait su faire revivre et vraiment faire comprendre un des côtés de cette âme antique, — si difficilement accessible à notre âme moderne modelée par dix-huit cents années de religion différente et de morale bâtie sur des principes autres — : le culte de la grande

déesse Aphrodite, considérée par les anciens comme la gardienne de la plus auguste, de la plus respectable des traditions, comme la divinité redoutable et adorable à laquelle le maître des dieux avait remis le soin de présider à la vitalité des êtres, et d'assurer la régulière perpétuité de la Vie sur la Terre.

Aussi bien Pierre Louys aurait-il pu répondre comme Théophile Gautier :

Ce que j'écris n'est pas pour les petites filles
Dont on coupe le pain en tartines.....

Et au lieu de chercher dans ce livre je ne sais quelles idées qui n'ont jamais été dans la pensée de l'auteur, il y faut au contraire retrouver ce qu'il y a mis, c'est-à-dire un retour vers le haut panthéisme naturaliste, le panthéisme pieux de la vie antique, adoratrice passionnée de la Terre féconde, de la grande Nature notre mère immortelle.

Les Anciens vivaient et pensaient autrement que nous; leurs yeux largement ouverts sur le Mystère des Choses, sur l'harmonie de la Création, y cherchaient le divin de toutes les forces de leur être enivré d'enthousiasme; et leurs paroles, leurs actes, leurs œuvres, leurs cultes avaient des raisons que leurs croyances profondes rendaient respectables, — que notre pédagogie n'a pas su pénétrer, en dépit de l'éducation gréco-latine, que nous sommes censés avoir reçue depuis trois siècles (éducation parfaitement incomplète et viciée dans sa source par une incompréhension première), — et que des esprits animés d'intentions peut-être bonnes, mais superficiels, se sont trop hâtés de condamner en bloc comme hérésies monstrueuses et antimorales. Le culte de l'Aphrodite toute-puissante, les formes de ce culte, l'organisation de son temple, le rôle des courtisanes sacrées, prêtresses de l'Anadyomène, le respect qui entourait ce culte, ce temple, ces prêtresses : voilà ce que très vigoureusement a voulu révéler Pierre Louys aux lecteurs qui veulent bien se laisser guider, en oubliant leurs idées occidentales pour un moment, dans le sépulcre encore frémissant où sont entrés depuis vingt siècles les actes périssables et les idées immortelles des hommes d'autrefois.

*
* *

A les mettre au théâtre, ces idées-là, il y avait une grosse partie à jouer et les auteurs du drame que l'Opéra-Comique a représenté ont gagné la bataille avec une belle vaillance et une noble énergie.

Pour montrer Démétrios, — sculpteur rival des Phidias et des Praxitèle, choisi par la reine Bérénice, passionnément admiré de toutes les femmes d'Alexandrie et se laissant admirer et rechercher, — soudain épris, parce qu'elle le refuse, de la Galiléenne Chrysis, et pour elle, pour satisfaire ses demandes impérieuses, volant le miroir de Bacchis, tuant afin de lui prendre son peigne la grande-prêtresse, et enfin portant une main sacrilège sur le collier de perles de la statue cultuelle sculptée par lui-même pour Aphrodite; — pour placer ce coup de passion dans le cadre voluptueux de la ville en débauche, de la fête des Aphrodisies, de l'orgie chez Bacchis; — pour terminer enfin le drame par le dégoût soudain de Démétrios pour la femme qui l'a rendu criminel, par la mort de Chrysis et par l'ensevelissement; — il y fallait une musique somptueuse et ardente qui brûlât comme brûle le soleil d'Égypte et flamboyât comme une torche de passion; — et une mise en scène d'une complexité et d'une richesse capables de faire revivre pour les blasés Parisiens du XX^e^ siècle

cette ville extraordinaire dont aucune cité de nos jours ne peut leur donner une idée véridique. C'est ce qui fut fait.

Camille Erlanger est un jeune, mais un jeune qui n'en est point à son coup d'essai et qui a fait ses preuves retentissantes [1]. Prix de Rome de 1899, il est de ceux pour qui la Villa Médicis, avec ses obligations étroites et réglementaires, n'a jamais été une entrave, et qui savent parfaitement briser avec fermeté les barrières gênantes et rompre les lisières dont une hiérarchie, aussi surannée qu'antiartistique, entend brider les talents naissants au profit des gloires vieillies et bien sages. D'étape en étape, il a conquis ce public qui, facilement moutonnier, suit aveuglément les sentiers bien battus ou semblant tels, que des fournisseurs corrects lui affirment être les seuls bons, et n'aimant guère à faire effort personnel d'intellectualité, abdique avec joie entre les mains d'honnêtes médiocrités le soin de se faire une opinion : il aime mieux qu'on la lui serve toute faite, c'est moins fatigant. Aussi méritent-ils une attention toute particulière ceux qui parviennent à secouer cette torpeur, à réveiller ces dormeurs volontaires, à les entraîner à leur suite en dépit de leur incoercible nonchalance. Camille Erlanger est de ceux-là et les faces multiples de son talent, le renouvellement de son inspiration à chaque œuvre nouvelle, la belle présentation de ses créations, leur sérieux, le labeur excellent qui préside à chacune d'elles, ont séduit définitivement le public. Le pittoresque de *Saint Julien l'Hospitalier*, la mysticité de *Kermaria*, la hauteur dramatique du *Juif Polonais* avaient commencé ce miracle; le *Fils de l'Étoile*, où se déployait magnifiquement l'âme tragique d'Israël vaincu, l'avait continué; et voici qu'*Aphrodite*, emportant les auditeurs dans le flot puissant de sa passion, va achever ce miracle de réveil que peu d'artistes peuvent se vanter de réussir sur le public, cet éternel Lazare.

Il n'est point dans le rôle de cette revue d'entrer, longtemps après les journaux quotidiens, dans le détail d'une pièce dont les comptes rendus complets ont paru partout, ni de raconter ici la trame d'une action que tout le monde connaît : plus spécialement dirigés vers l'étude de l'art antique, il nous paraît que notre devoir consiste à dire précisément jusqu'à quel point le drame s'est rapproché par la combinaison des divers éléments de cette âme antique qui lentement aujourd'hui sort de la terre orientale pour se dévoiler devant nous. On a joué jusqu'à présent bien des pièces antiques : aucune jusqu'ici n'a réalisé aussi pleinement que celle-ci la résurrection du passé. Avec un rare bonheur, Camille Erlanger a su pénétrer jusqu'à cette âme fugitive et il l'a forcée à parler, à vivre devant nous, ressuscitée en six admirables décors lumineux et vibrants.

Le 2e tableau, le *Temple d'Aphrodite*, est particulièrement remarquable comme évocation de ces fêtes à la fois sensuelles et sévères dont le temple de la grande déesse était le théâtre, et que notre imagination, autrement orientée par atavisme, conçoit et comprend mal aujourd'hui, ne les examinant pas au point de vue cultuel, hautement religieux, éminemment sérieux, qui était le logique point de vue des anciens : les rythmes de danses sacrées et d'offrande parlent une langue riche et vraie qui émeut et qui fera comprendre.

L'*Orgie chez Bacchis* est en quelque sorte la contre-partie de la scène cultuelle et les

1. Voir l'article de Georges Ricou dans le dernier numéro de l'*Art au Théâtre*.

vibrations aiguës, les harmonies sensuelles donnent une acuité de sensations dans l'étourdissement de la fête, qui m'a fait instinctivement penser aux orgies terribles des Corybantes dans les monts crétois et à ces tumultes effroyables qui, dans les nuits chaudes de l'Orient, énervaient, bouleversaient les villes syriennes quand les femmes pleuraient à grands sanglots la mort d'Atys.

Quant à la magnifique scène du 4e tableau, l'*Atelier du sculpteur*, la musique s'y déploie avec une majesté de rythme et une grandeur qui donnent d'une façon étrange la sensation des grandes vagues régulières que la mer dans ses jours de majesté brise si noblement sur le sable de ses grèves.

*
* *

Notre intention serait, dans un numéro ultérieur, de reprendre l'étude de ce drame et de dire avec pièces à l'appui ce que fut la magnifique mise en scène de cette œuvre pour laquelle, à son ordinaire, M. Carré a réalisé des prodiges; car je ne fais ici qu'un compte rendu hâtif et dans lequel mon désir est simplement d'indiquer certains points.

D'ailleurs il faut appeler l'attention sur ce fait primordial que dans *Aphrodite* il ne s'agit point simplement d'une histoire passionnelle qui pourrait se placer en n'importe quel temps et n'importe quel pays, mais d'une résurrection d'un passé déterminé, d'une heure de la vie de l'humanité, d'un certain rêve panthéiste; et que cette résurrection, ce rêve ne pouvant nécessairement se présenter sans une anecdote centrale, Démétrios et Chrysis sont là au premier plan brodant leurs tragiques amours sur la grande trame tissée par l'Amour universel. Le vrai personnage c'est Aphrodite, l'inaccessible déesse, la reine du monde antique, la conservatrice du genre humain, Aphrodite la vraie Maîtresse de la Création. Dans le drame comme dans le livre, c'est elle qui est l'essentiel protagoniste.

Et c'est son mythe que Camille Erlanger a fait vivre avec une souple vigueur et une passion magnifique à travers les rythmes puissants de sa belle épopée lyrique : l'idée était originale, attachante, digne en tous points de susciter ce grand effort lyrique. Mais ce trop bref exposé ne saurait suffire : nous devons faire mieux ici, et sur l'évolution de ce mythe depuis les temps anciens jusqu'à la résurrection due à l'auteur du *Fils de l'Étoile*, le *Musée* reviendra.

J'ai noté quelques étonnements qui prouvent combien peu le public est encore maintenant au courant des choses antiques : par exemple une accusation d'anachronisme au 2e tableau à propos des chapeaux portés par les courtisanes, lesquels chapeaux, de fort bonne mode alexandrine au dire des statuettes de terre cuite des IIe et Ier siècles, présentent avec les chapeaux de l'an 1906 des analogies dont s'étonnèrent les plus élégantes spectatrices. Il y a peu de choses nouvelles sous le soleil, même au chapitre des chapeaux! Le sens symbolique de l'offrande des colombes faite par Myrtocleia et Rhodis n'a pas paru non plus saisi par le public qui y a vu seulement un effet gracieux de mise en scène. Ce détail et quelques autres, qui montrent la précision de l'évocation, ont permis de remarquer quel abîme réel sépare encore les modernes de la pensée antique.

GEORGES TOUDOUZE.

I. L'ESPION DOLON. — II. TÊTE ÉGINÉTIQUE III. JEUNE FILLE AU CHIEN

I. — L'espion Dolon

L'épopée homérique a inspiré souvent les peintres céramistes ; mais tandis que quelques épisodes très populaires se voient sur des centaines de vases, d'autres se rencontrent rarement. C'est le cas pour la mort du pusillanime espion Dolon (*Il.*, X, v. 314 s.; Virg., *Æn.*, 12, v. 349).

J. Overbeck, dans ses *Troischen Galerie*, 1857, p. 412, a cité plusieurs représentations de ce sujet et toutes ont trait au moment où le malencontreux fils « *du divin héraut Eumédès, riche d'or et d'airain* » mais dépourvu de courage, est rejoint et assailli par Ulysse et Diomède.

A part quelques exemples d'une interprétation douteuse, nous pouvons mentionner :

1° Une coupe (kylix) de l'Ermitage : *a*) Dolon (peau de loup), assailli par Ulysse et Diomède ; *b*) massacre de Dolon près du tamaris où il a été surpris (*Annali*, 1875, pl. Q; Reinach, I, p. 334).

2° Un cratère au British Museum : Dolon surpris par Ulysse et Diomède (*Bull. nap.*, 1843 (I), pl. 7 ; *Brit. Mus. Cat.*, IV F. 157 ; Reinach, I, p. 464).

3° Sur le col d'une œnochoé d'argent du trésor de Berthouville, au Cabinet de France : Ulysse interrogeant Dolon (*Bull. ist. arch.*, 1830; Babelon, *Guide*, p. 351).

4° Des pierres gravées : une de la coll. Blacas, au British Museum ; un scarabée de la coll. Stosch à Berlin et une intaille sur onyx de la coll. Sambon.

Nous donnons le dessin d'un petit lécythe athénien à figure rouge sur fond noir, qui nous offre une image nouvelle : on y voit l'espion troyen rampant dans la nuit, couvert de la peau de loup « *éclatante par sa blancheur* » et arrivant au point fatal de sa course, près du tamarin où seront suspendues et consacrées à Pallas ses dépouilles sanglantes : « *le casque, la peau de loup, l'arc flexible et le long javelot* ».

Au-dessus, on lit l'inscription ΛΟΦΟΣ (embuscade), allusion aux deux Grecs qui, cachés derrière un tas de cadavres, guettaient Dolon. L'image n'est pas fidèle au récit homérique, où l'espion est décrit comme « *difforme par les traits* », et ayant l'arc au dos et un javelot à la main.

L'artiste a représenté le moment précis où Dolon a cru Ulysse et Diomède en embuscade, et, espérant encore passer inaperçu, rampe, enveloppé de sa peau de loup, à couvert d'un tamarin.

*
* *

II. — Tête éginétique

La tête archaïque en marbre de Paros que nous reproduisons à la planche XVII

TÊTE VIRILE ARCHAIQUE

(MARBRE GREC, COLLECTION SAMBON)

BIBLIOTHÈQUE R.F. MUSÉE

JEUNE FILLE AU CHIEN

(TERRE CUITE DE LA COLLECTION SAMBON)

appartenait, il y a une vingtaine d'années, à un sculpteur de Rome qui racontait à son propos une historiette très amusante.

Selon lui, cette tête aurait appartenu à Thorwaldsen qui, dans sa malheureuse restauration du temple d'Égine, la trouvant un peu trop usée par le temps, l'aurait remplacée par une autre toute neuve due à son ciseau. On sait que le repolissage et la restauration de ces marbres fut faite en Italie, et l'anecdote montre combien ce triste souvenir est resté navrant dans l'esprit de ceux qui aiment l'art.

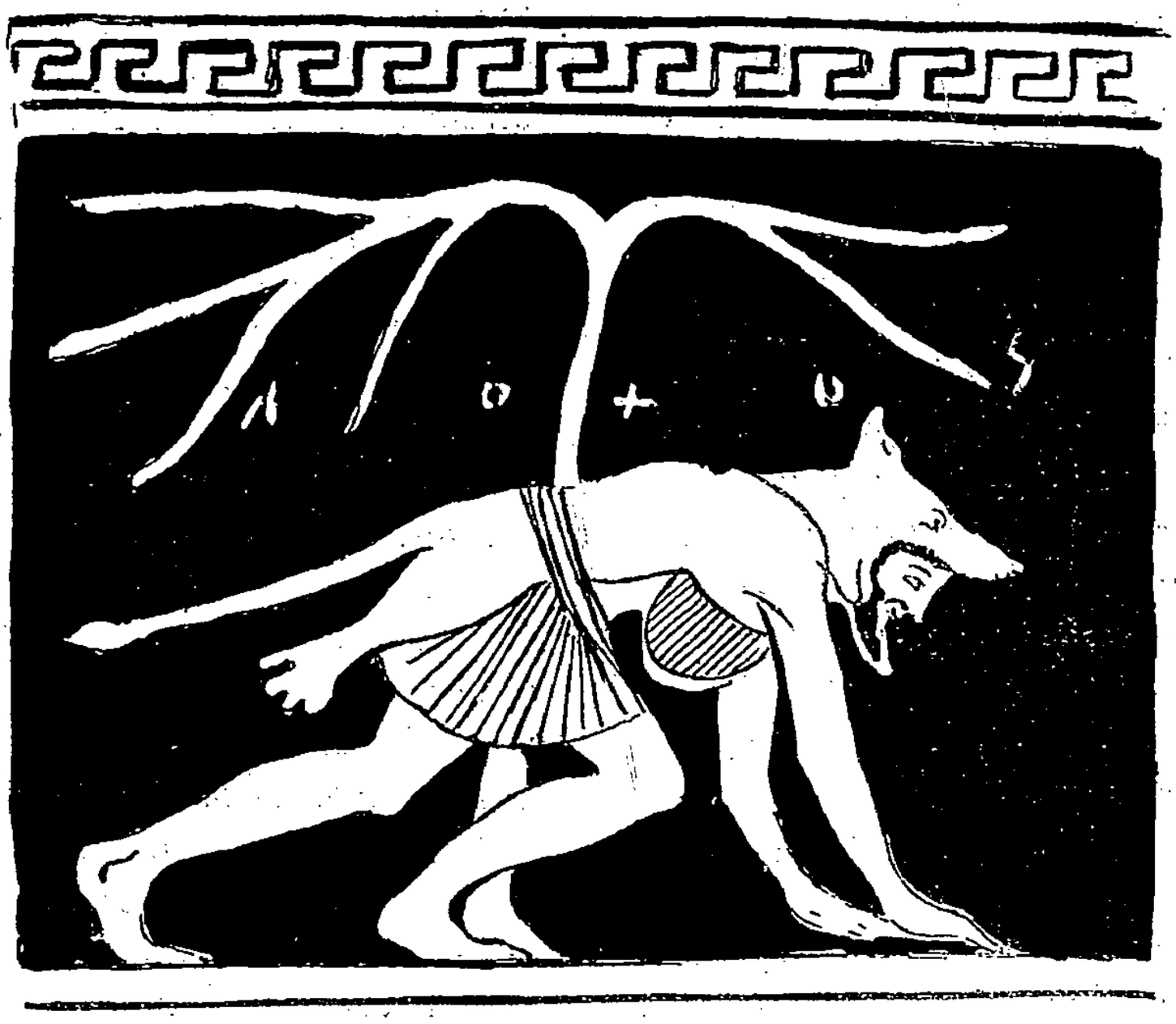
Cette tête avec son sourire un peu béat, avec ses grands yeux taillés en amandes et retroussés, est certainement apparentée aux plus anciennes sculptures du temple d'Égine. C'est un charmant exemple de la naïve franchise avec laquelle l'art grec archaïque sondait l'âme humaine et cherchait à exprimer la bienveillante protection des dieux.

*
* *

III. — Jeune fille au chien

A la planche XVIII, nous reproduisons une terre cuite venant d'Asie Mineure. C'est une jeune fille qui court vers la droite, retroussant sa robe et excitant un petit chien dameret (Μελεταῖον κυνίδιον). Le sujet est déjà connu par des exemplaires venant de Cyrène (Brit. Mus.), ou d'Italie (Berlin Antiquarium, 3728; voyez F. Winter, *Die antiken terrakotten*, II, p. 78, nos 9 et 12); mais notre statuette est d'une facture plus aimable et mérite d'être signalée.

A. S.



L'ESPION DOLON

LA FAÇADE DE SAN LORENZO DE FLORENCE

La *Revue archéologique* nous apporte une curieuse étude où M. Marcel Reymond discute le projet de construire une façade pour San Lorenzo, la fameuse église des Médicis à Florence. On sait que San Lorenzo, œuvre de Brunelleschi, n'a pu être achevée par ce grand rénovateur de l'architecture italienne; la façade qu'il bâtit n'est qu'un grand mur de briques offrant les saillies nécessaires à un revêtement de marbre: Brunelleschi n'a laissé aucun dessin de la façade qu'il rêvait et dont il a seulement préparé la place. Depuis sa mort, de nombreux artistes ont pensé à achever l'œuvre interrompue. Léon X avait déjà, en 1516, organisé un concours pour cette façade absente : Michel-Ange concourut, et il nous reste de son projet une rapide esquisse, dans un style tout différent du style de Brunelleschi : on y retrouve la violence et l'emphase michelangesque. Le concours de 1516 demeura stérile. Michel-Ange travailla à la sacristie nouvelle de San Lorenzo et à la bibliothèque voisine : le mur de briques attend encore un revêtement.

Il y a quelques années, les Florentins ont voulu achever l'œuvre de Brunelleschi, et ils ont ouvert un nouveau concours pour la construction de cette façade. Cependant l'exemple de la façade de Sainte-Marie-des-Fleurs et de celle de Santa-Croce, dont les marbres neufs et criards nous gâtent l'harmonie de l'ancienne architecture, n'était guère fait pour encourager les partisans du concours. Il est vrai que le jury cette fois-ci se trouvait plus averti et plus érudit. M. Marcel Reymond en était, et la précieuse étude qu'il a écrite sur la *Sculpture florentine* le désignait à cette fonction : je ne connais pas en effet sur la statuaire italienne de livre meilleur, d'une documentation plus consciencieuse ni d'un goût plus sûr. D'ailleurs la preuve la plus certaine que ce jury n'était pas incompétent ressort du résultat du concours : sur cinquante projets où les plus ingénieux architectes italiens avaient tenté de pasticher adroitement le style de Brunelleschi, aucun ne parut digne de l'exécution, en sorte qu'aucun moderne n'aura pu collaborer avec l'auteur de la coupole de Sainte-Marie-des-Fleurs et de la chapelle des Pazzi!

L'échec des architectes contemporains ainsi constaté, M. Marcel Reymond apporte un projet nouveau : lors du concours de 1516, à côté du plan sommaire et grandiose de Michel-Ange, figura un plan très détaillé de Giuliano da San Gallo. Ce plan, nous l'avons encore : nous en avons même trois de ce maître, l'un dans un style large et grandiloquent, qui ne convient guère à une œuvre purement florentine; un

second, très séduisant, mais chargé de bas-reliefs et de statues pour lesquels manquent les sculpteurs; un troisième enfin, celui auquel M. Reymond s'attache, et dont le caractère rappelle l'art net et distingué de Brunelleschi. Pourquoi ne mettrait-on pas à exécution ce projet d'un très grand artiste, puisqu'il nous a laissé tous les documents qui gardent sa pensée?

On dira : à quoi bon? Les siècles nous ont transmis une œuvre inachevée : aimons-la pieusement sans y prétendre ajouter. Ces vieilles briques brunies par le temps ont leur charme. Défions-nous des restaurateurs imprudents qui veulent toucher aux chefs-d'œuvre mutilés! rappelons-nous qu'en construisant la façade de Santa Croce, on assura aussi qu'elle était faite d'après des projets anciens! Nos maçons modernes ne sauraient ajouter à la beauté incomplète de l'église des Médicis : il leur manque cette sincérité, cette juvénile ardeur, et même cette inexpérience charmante qu'avaient les artistes du *quattrocento*.

Mais, à cette objection assez forte, nous répondrions volontiers : Il ne s'agit pas de restaurer, mais d'achever; on ne veut pas imiter la pensée des premiers architectes au risque de la trahir, on veut seulement exécuter fidèlement un projet ancien; il eût été exécuté au XVI^e^ siècle que personne (puisqu'il n'y a plus de Viollet-le-Duc) ne songerait à démolir la façade de San Gallo pour restituer la pensée originale de Brunelleschi. D'ailleurs, quand le temps aura passé sur la façade ainsi achevée, l'œuvre des modernes deviendra à son tour *historique* et participera au charme secret des vieilles choses. La façade de Sainte-Marie-des-Fleurs elle-même sera peut-être belle dans cent ans quand le soleil de Toscane l'aura patinée et blondie. En tous cas, le vieux mur de briques qui sert aujourd'hui de façade à San Lorenzo n'est pas assez beau pour être respectable, et Brunelleschi lui-même en rougirait : ayons la religion des vieux chefs-d'œuvre, mais non la superstition.

C'est là au moins, on le devine, la pensée de M. Marcel Reymond. Le projet de Giuliano de San Gallo qu'il analyse est du reste très beau, et s'harmoniserait fort bien avec l'œuvre de Brunelleschi.

Les lignes inférieures de cette façade enferment toute la largeur des trois nefs et des chapelles latérales : trois portes à fronton, celle du milieu étant la plus haute, s'ouvrent entre des couples de hautes colonnes cannelées qui supportent un entablement couronné d'une balustrade. Un second étage plus court et moins orné a la largeur des trois nefs seulement, mais déborde sur elles dans la hauteur, pour masquer par l'accord de lignes horizontales la ligne oblique du toit des nefs latérales. Enfin un troisième étage s'applique sur le haut de la nef centrale, et une riche décoration en rachète l'étroitesse : le fronton est surmonté de trois statues; la plus haute est colossale; deux couples de statues se dressent encore aux extrémités du second étage, comblant ainsi le vide du grand angle droit formé par les lignes de ces deux derniers étages.

M. Marcel Reymond indique, dans une analyse détaillée de ce plan, que le style en est très fidèle aux traditions créées par Brunelleschi : l'emploi des niches et des statues dans la décoration, les colonnes accouplées partant du sol et non d'un piédestal, la balustrade du premier étage qui rappelle celle du palais Pitti, la simplicité des portes et leur peu d'épaisseur, voilà des éléments architecturaux que ne renierait pas l'architecte de San Lorenzo. Brunelleschi se plaisait aussi à couronner un édifice de statues, et c'est du reste un

motif cher à l'architecture chrétienne, notamment à l'art gothique. Enfin la prédominance des lignes horizontales est un trait propre à l'œuvre de Brunelleschi ; c'est lui qui, le premier, abandonna les lignes verticales du style gothique. Le projet de San Gallo ne rompt donc pas avec le caractère général de San Lorenzo : « L'art de Brunelleschi eût été sans doute plus simple, mais c'est l'art de Brunelleschi tel que nous concevons qu'il pouvait devenir entre les mains d'un grand artiste qui aurait été son élève. »

Au résumé, l'idée de M. Marcel Reymond ne laisse pas que d'être séduisante : de toutes celles que l'on a proposées, elle me semble la meilleure, et je dirais même que, si l'on était sûr de retrouver des ouvriers dont l'expérience et le sentiment pussent s'asservir à l'esprit de la Renaissance, ce projet s'imposerait.

Mais, à la réflexion, des objections surgissent, dont je ne veux retenir qu'une seule : les statues jouent un rôle très important dans cette architecture; qui les exécuterait ? Nous avons un plan précis, nous n'avons pas ces statues. Les sculpteurs ne manquent pas à notre siècle, et il y en a beaucoup à Florence dont la virtuosité nous étonne : mais cette virtuosité même m'effraierait. Il ne suffit pas de tailler le marbre aussi adroitement qu'un violoniste joue un scherzo pour être digne de couronner une façade de Giuliano da San Gallo. Que l'on fasse les statues d'abord ! après, nous verrons. Mais, en ce cas, nous risquons, je crois, d'attendre longtemps !

JEAN DE FOVILLE.

LE CARNET DE L'AMATEUR

On a vendu, du 5 au 10 mars, les objets provenant de la succession de Hakky-bey. C'était un marchand turc, honnête et galant homme, ayant une véritable passion pour les objets d'art qu'il achetait avec enthousiasme et revendait avec un regret sincère. Pour lui, il n'y avait rien en fait d'art qui pût être comparé aux productions de l'Orient, et il avait eu l'idée de créér une revue d'art orientale qu'il intitula *Le miroir de l'Art musulman* mais qui s'arrêta au premier numéro. Il était très aimé de ses coreligionnaires; aussi on a fait à sa vente une véritable ovation orientale et l'enthousiasme s'est traduit par des cris assourdissants et par des pantomimes expressives. Hakky-bey avait réuni, à côté des faïences orientales, une belle série de faïences italiennes; c'étaient pour lui les œuvres de *copistes* des Persans et des Arabes, mais il les considérait comme de *bons élèves* et aimait surtout leurs plats à reflets métalliques. J'ai noté parmi ces faïences une très jolie coupe de Gubbio qui porte les armoiries de *Crevacuore*, résidence des Fieschi Ferrero. Voici les prix les plus intéressants :

N° 24. Grand plat de Deruta à reflets métalliques avec un buste de saint Jérôme, d'un grand caractère, 5.600 francs. — N° 25. Autre plat de Deruta avec un buste d'empereur et l'inscription *Homo proponit, Deus disponit*, 5.300 francs. — N° 35. Plat de Gubbio ayant au centre les lettres majuscules F. A., décor à reflets métalliques jaunes et rubis, 6.900 francs. — N° 37. Charmant petit plat de Gubbio à reflets métalliques, 5.050 francs. — N° 72. Superbe pichet hispano-mauresque à reflets métalliques, 5.550 francs. — N° 202. Grand plat de Damas à décor bleu lapis, 7.055 francs.

On a vendu aussi une collection de bibelots japonais ayant appartenu à M. Garié. Il y a dans l'art japonais des choses étonnantes; mais à couvert de ces belles choses on a voulu mettre en valeur la fatigante série des répétitions stylisées dont le Japon détient le record. Il ne faut pas s'étonner que le public européen soit fatigué de ces *grimaces* d'Extrême-Orient. Il y avait pourtant quelques bonnes choses et elles se sont bien vendues.

A propos des ventes récentes s'est élevée de nouveau la discussion sur la difficulté que les amateurs ont à examiner les objets. L'expert annonce au moment de la vente l'état de conservation des objets, mais la foule qui se presse autour de la table de l'expert est si dense, le bruit des voix si assourdissant, que même quand l'amateur se rend lui-même à l'Hôtel des Ventes il ne peut rien entendre. Il faudrait, pour éviter toute récrimination à ce sujet, que l'expert mît au catalogue même si l'objet est intact ou non; mais *hic jacet lepus*. Les commissaires-priseurs considèrent le public qui vient à l'Hôtel Drouot comme *peu intéressant* et ils font une distinction subtile entre une expertise écrite et une expertise orale. Quant à *l'authenticité*, je trouve qu'on a tort de vouloir engager la responsabilité de l'expert, qui très souvent peut se tromper et auquel on ne devrait demander qu'un conseil honnête; mais pour ce qui est de savoir si un objet est cassé ou non, l'acquéreur est en droit de l'exiger, et la façon confuse et tardive d'annoncer l'état de l'objet crée une condition fâcheuse. Si on

ne peut pas inscrire au catalogue même l'indication *intact* ou *cassé*, les commissaires-priseurs sont priés de rayer des *conditions de la vente* le paragraphe suivant :

L'exposition mettant le public à même de se rendre compte de l'état et de la nature des objets, il ne sera admis aucune réclamation une fois l'adjudication prononcée.

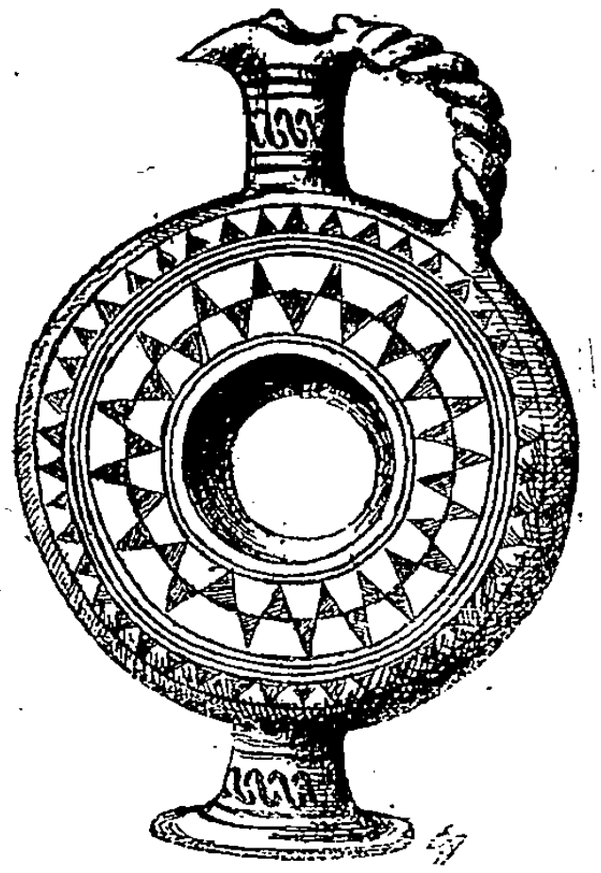
Car il est prouvé par l'expérience qu'il est *matériellement impossible* de se rendre compte à l'exposition de la nature et de l'état des objets, et par conséquent cet article est nul et dérisoire.

*
* *

M. S. Reinach, en donnant dans la *Chronique des Arts* un résumé des modifications apportées dans l'administration du Musée de New-York, se moque d'un détail pratique de cette administration : « Détail curieux — dit-il — un restaurant est joint au musée, où l'on mange *à la carte* de 10 heures à 6 heures et *à table d'hôte* de midi à 4 heures. Que dirait-on d'une *table d'hôte* au Louvre ? Il n'y a que les *Noces de Cana*. »

Si pourtant on y réfléchit, ce détail, qui nous fait sourire, est symptomatique. Et savez-vous ce qu'il signifie ? Il signifie qu'on a l'intention de *travailler* au Musée de New-York et que les administrateurs veulent procurer aux *travailleurs* des facilités pour ne pas interrompre leur *travail*. Le même système est en usage depuis un demi-siècle au British Museum et je devine que M. S. Reinach a dû en profiter. A la Bibliothèque nationale, il y a bien une *salle de travail* et un buffet, mais peut-être un jour on trouvera plus séant de les supprimer et de réserver les livres à la curiosité des touristes Cook en faisant payer 1 franc d'entrée pour admirer les belles reliures, 20 centimes pour le parapluie ou la canne, 10 centimes pour l'ascenseur, 5 francs pour un *cicerone* et pourboires à volonté. Pour notre part, nous dirons aux administrateurs : « Mettez même des tables d'hôte au Louvre, mais facilitez le travail, facilitez l'observation de l'artiste et de l'artisan autant que celle de l'historien et de l'archéologue », et nous dirons aux conservateurs : « Multipliez les indications auprès des objets, éditez des catalogues raisonnés, rendez plus accessible notre science trop haut placée, car il n'y a pas de science plus utile que celle qui peut s'adresser au « peuple ».

L'AMATEUR.



Le Gérant : M.-A. DESBOIS.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

Parmi les événements du mois

UNE RÉFORME
A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

Voici une nouveauté — une grande nouveauté. On touche à l'École des Beaux-Arts, sanctuaire archaïque des enseignements officiels.

Il serait à souhaiter qu'on portât dans ce vieil édifice une pioche énergique et qu'on lui fît subir, bon gré mal gré, les nécessaires et radicales transformations qui s'imposent si l'on ne veut pas voir s'accentuer le très vivace mouvement qui éloigne du solennel bâtiment, pour les jeter vers les ateliers libres, les jeunes artistes épris d'originalité et de liberté.

Mais nous n'en sommes pas là.

Y viendrons-nous ? Il faut l'espérer; en tous cas ce nous fut l'autre jour un grand réconfort que d'entendre sur les marches du Panthéon, à l'inauguration solennelle de ce *Penseur* dont l'érection en plein Paris venge notre grand Rodin des avanies passées, M. Dujardin-Beaumetz affirmer la valeur inférieure de l'art officiel.

En attendant ce beau jour que nos vœux appellent et que peut-être nous verrons luire, on nous a appris ce mois-ci que l'on ouvrait à l'École des cours nouveaux, dont jusqu'à présent la nécessité s'était fait sentir partout, excepté, paraît-il, dans cette cité de l'enseignement officiel. Cependant, voici quelque quarante années que Michelet, en une éloquente leçon au Collège de France, les avait réclamés ces cours-là pour notre École nationale : mais tout le monde sait que Michelet était un poète. Enfin, *pede claudo* comme la Justice antique, ils sont arrivés ces cours d'eau-forte, de gravure sur bois et de lithographie : et encore, à ce que dit la chronique, ce ne fut pas sans quelques difficultés.

D'après ce qu'on raconte, les élèves de l'École des Beaux-Arts avaient demandé au Conseil qui dirige leurs études qu'on leur enseignât la lithographie. Depuis cent ans que cet art si viril triomphe en France, ce désir modeste pouvait paraître simplement légitime. Les esprits indépendants étaient même en droit de trouver bizarre qu'à l'heure où un Henri Rivière, pour l'admiration des étrangers, si noblement transfigure l'estampe lithographique, le seul endroit de France où fut, non pas même combattue, mais simplement ignorée la lithographie, se trouvât être cette École qui a la charge officielle de former les jeunes artistes français.

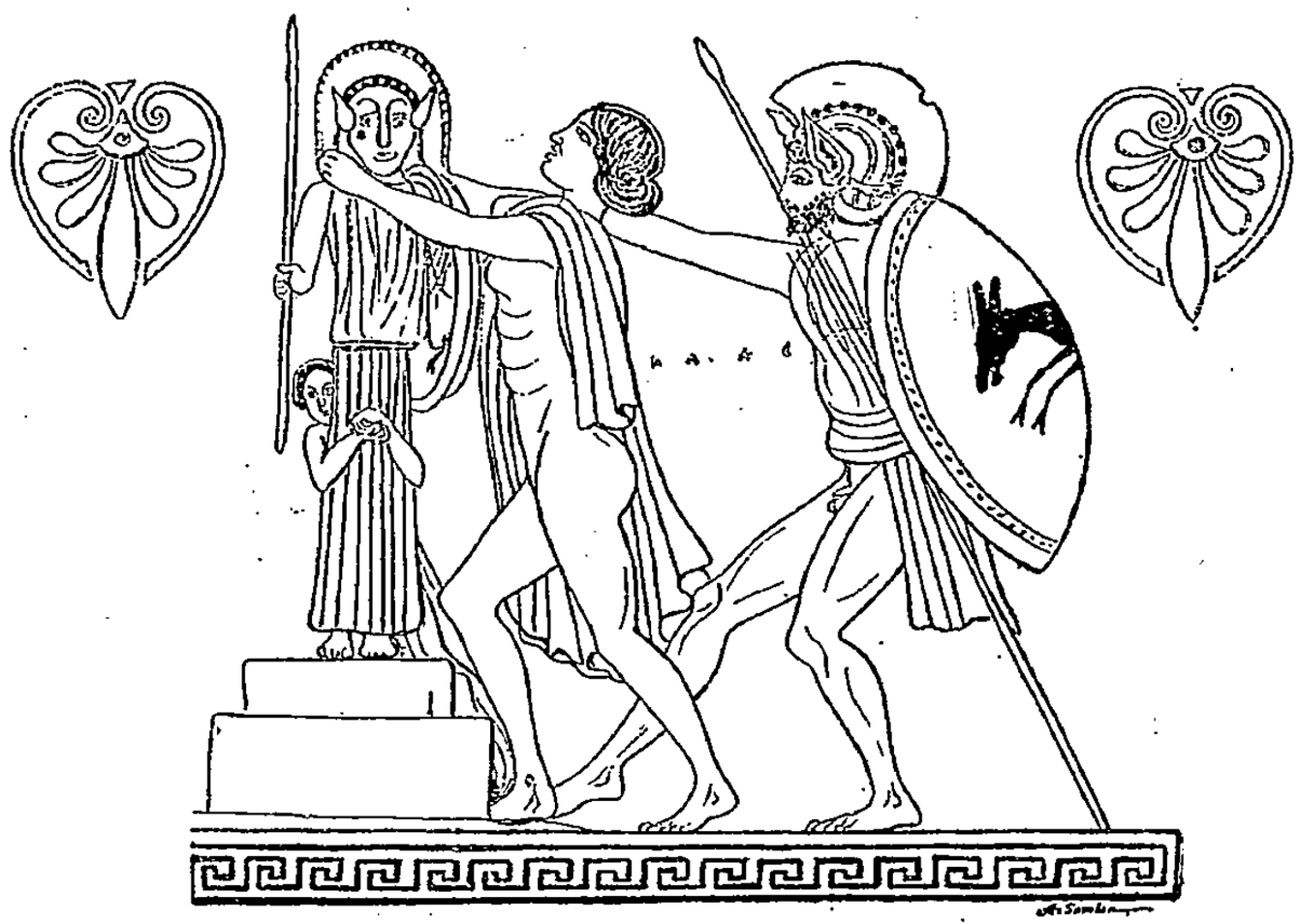
En réponse aux élèves, le Conseil refusa.

Les jeunes gens, sans se laisser intimider par cette négation, en appelèrent par pétition au ministre; et celui-ci leur donnant raison, parvint à convaincre le Conseil.

Telle est l'histoire qui court : elle est savoureuse et l'on en peut tirer une moralité joliment ironique. Laissons à l'avenir le soin de s'en amuser et constatons simplement que puisque nous sommes le pays de Jacques Callot et de quelques graveurs assez connus, il n'est peut-être pas toujours indispensable qu'un art soit enseigné officiellement pour que ses fidèles aient du génie.

« *Souvent l'art de la France a subi les directions de l'État, mais combien l'appui donné aux artistes par les citoyens est plus utile à l'éducation de la nation!* » a dit excellemment devant le *Penseur* M. Dujardin-Beautmetz, dans la triomphale après-midi du 21 avril dernier.....

LE MUSÉE.



EUGÈNE CARRIÈRE

Étudier et analyser l'œuvre d'Eugène Carrière exigerait une longue préparation ; une aussi colossale manifestation intellectuelle tient et gardera une place trop prépondérante dans l'Art pour qu'il soit possible et convenable de la résumer en quelques lignes. Avant que les féroces détracteurs d'hier viennent, suivant l'usage, cyniquement et cauteleusement dérober le cadavre de celui que nous pleurons, ce qu'il me semble opportun de constater brièvement aujourd'hui, c'est que l'artiste disparu fut un classique dans la haute, rationnelle, précise et vivante expression d'un qualificatif dont on est parvenu à falsifier le sens de la façon la plus choquante.

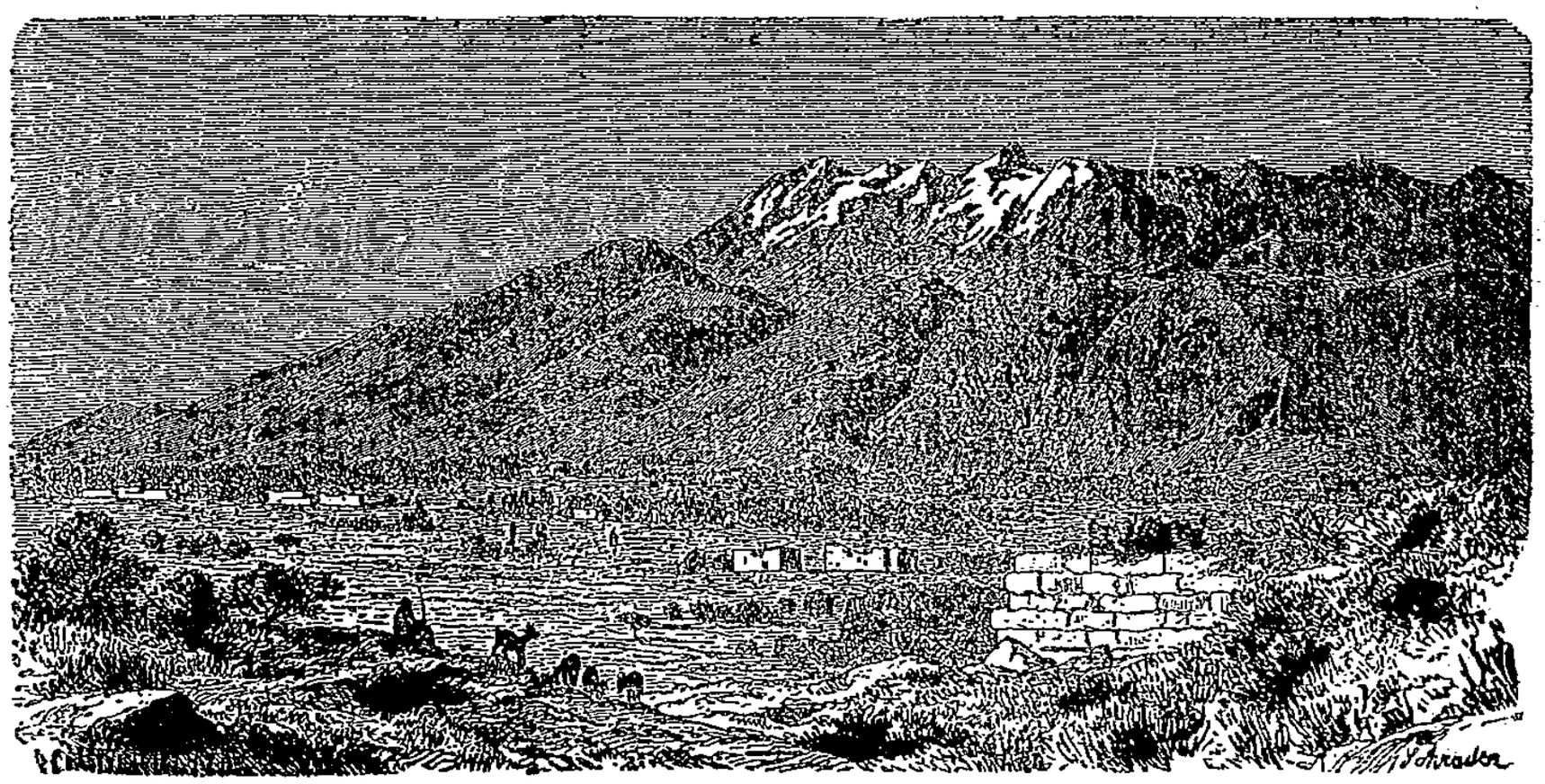
Le maître classique demeure avant tout un indépendant et un créateur. La forme qu'il emploie, le genre qu'il adopte, la caractéristique qu'il préfère, les moyens techniques dont il se sert dépendent de son tempérament et présentent un intérêt secondaire. La qualité qui la marque pour toujours, c'est son amour de la vie, son respect de la vérité et sa compréhension de la beauté. Si Ictinus avec le Parthénon et Jean de Chelles avec Notre-Dame parlent un langage absolument différent, ils se montrent par contre étroitement unis dans un idéal commun. Sophocle, Shakespeare et Ibsen sont frères, comme Aristophane, Molière et Becque, et les statues des cathédrales de Chartres, d'Amiens et de Reims ont été conçues par des cerveaux identiques à ceux des sculpteurs qui immortalisèrent en Grèce le corps humain. L'erreur lamentable, et si naïvement acceptée par la foule, consiste à croire que les auteurs classiques se sont pliés respectueusement à une formule toute faite et à des règles établies. C'est au contraire, après eux, des commentateurs et des pédants à courte vue qui ont tiré de certaines œuvres géniales, des principes dont on a cherché à entraver ensuite la libre éclosion de l'imagination. L'admiration, par exemple, pour Beethoven doit logiquement se continuer sur Wagner qui a employé d'autres moyens, certes, que l'auteur de la *Symphonie Pastorale*, mais dont l'esthétique reste sensiblement la même.

Dans la Peinture, le classicisme ne consiste pas à recopier servilement, comme un calligraphe appliqué, les figures d'un Raphaël, d'un David ou d'un Ingres. Eugène Carrière a renoué la tradition en magnifiant de son génie les sujets les plus simples et en rendant avec une scrupuleuse vérité son milieu

et son temps. Comme Phidias dans les *Panathénées*, comme Paul Véronèse dans les *Noces de Cana*, comme Rembrandt dans la *Ronde de nuit*, comme Vélasquez dans les *Minines*, il a mis en scène ses contemporains, les êtres qu'il voyait autour de lui, qu'il connaissait, qu'il pouvait étudier, dont il devinait les souffrances et les joies. Depuis le *Premier voile* jusqu'à la décoration de la Mairie de Reuilly, laissée hélas ! inachevée, il n'a jamais été emprunter ses compositions à ce qu'on est convenu d'appeler des sujets historiques. Ses modèles, c'étaient les siens, sa femme, ses enfants, ses amis, les passants ; jamais il n'eut la tentation de jeter sur sa toile une action à laquelle il n'avait pas assisté. Mais de quelle grandeur épique il dotait les scènes d'intimité les plus banales ! Comme, sous son pinceau, le veston et le pantalon modernes que l'Institut trouve si grotesques, prenaient une allure spéciale ! Le *Théâtre de Belleville*, avec ses femmes en caraco et ses ouvriers mal mis, garde une tenue, une puissance que je souhaiterais aux nombreuses et vides tartines commises par les défenseurs les plus intransigeants du passé. Les *Maternités* où il a jeté, sans compter, l'or de son cœur, excitent autant d'émotion que les plus admirables *Pieta* du XV^e^ et du XVI^e^ siècle, et s'imposent comme une impeccable manifestation de l'Art contemporain, si riche et si touffu pourtant.

L'exécution d'Eugène Carrière vaut ses conceptions. Ses compositions présentent une merveilleuse unité, un ensemble unique dont le moindre changement détruirait l'harmonie ; ni trou, ni vide, ni arrangement adroit, ni geste faux, ni attitude préparée, ni personnage inutile. Tout, dans ses tableaux, a sa raison d'être, tout coopère à l'impression d'ensemble. C'est une symphonie où les divers instruments se fondent dans une somptueuse sonorité. Son dessin procède par plans et non par lignes ; il modèle comme un sculpteur, largement et consciencieusement, dédaigneux des petits moyens qu'on enseigne à l'atelier, plein de mépris pour les ficelles du métier. Avec du noir et du blanc, il joue de toutes les gammes de la lumière et montre d'incomparables qualités de coloriste, car le coloriste, en somme, est l'artiste qui sait voir et sentir le rapport des valeurs entre elles. Il y a en lui du Corrège et du Vélasquez, mais il y a surtout du Carrière car l'homme qui vient de mourir n'a imité personne, et son âme indépendante et hautaine n'a accepté aucune discipline, aucun dogme, aucune religion étroite, aucune loi sectaire. Avec plus de recul, on comprendra la portée d'une pareille leçon, et la génération de demain saura puiser à cette source fortifiante et pure, non pas une formule, non pas un procédé, mais l'enseignement éternel que donne le génie : le culte de la vérité et l'amour de la vie.

FRANTZ JOURDAIN.



VALLÉE DE SPARTE — CL. HACHETTE

Autour d'un livre[1]

SPARTE LA DOMPTEUSE D'HOMMES

Je viens de relire deux fois le récent volume de Maurice Barrès, et les deux fois avec une même jouissance je me suis arrêté longuement sur les pages si profondes, si vraies, où, sans sortir de son âme lorraine, de sa compréhension celtique, l'auteur d'*Amori et dolori sacrum* a peint la Sparte hautaine qui dort tout au fond de mon souvenir de voyageur, enclose en ce livre mystérieux du passé que l'on porte tout au plus intime de soi pour le feuilleter doucement aux heures troubles de la vie.

Ce *Voyage de Sparte* a deux parties distinctes : l'une, sur Athènes, est désillusion, ou mieux désarroi, pour employer le propre terme de l'auteur ; l'autre, sur Sparte, est enthousiasme. Sur la première il nous plaira de revenir, car elle contient de très justes et très ironiques critiques sur la fausse érudition sèche et morose que n'anime point l'esprit de poésie et de résurrection. C'est de la seconde qu'aujourd'hui il faut parler.

1. Maurice Barrès, *Voyage de Sparte*.

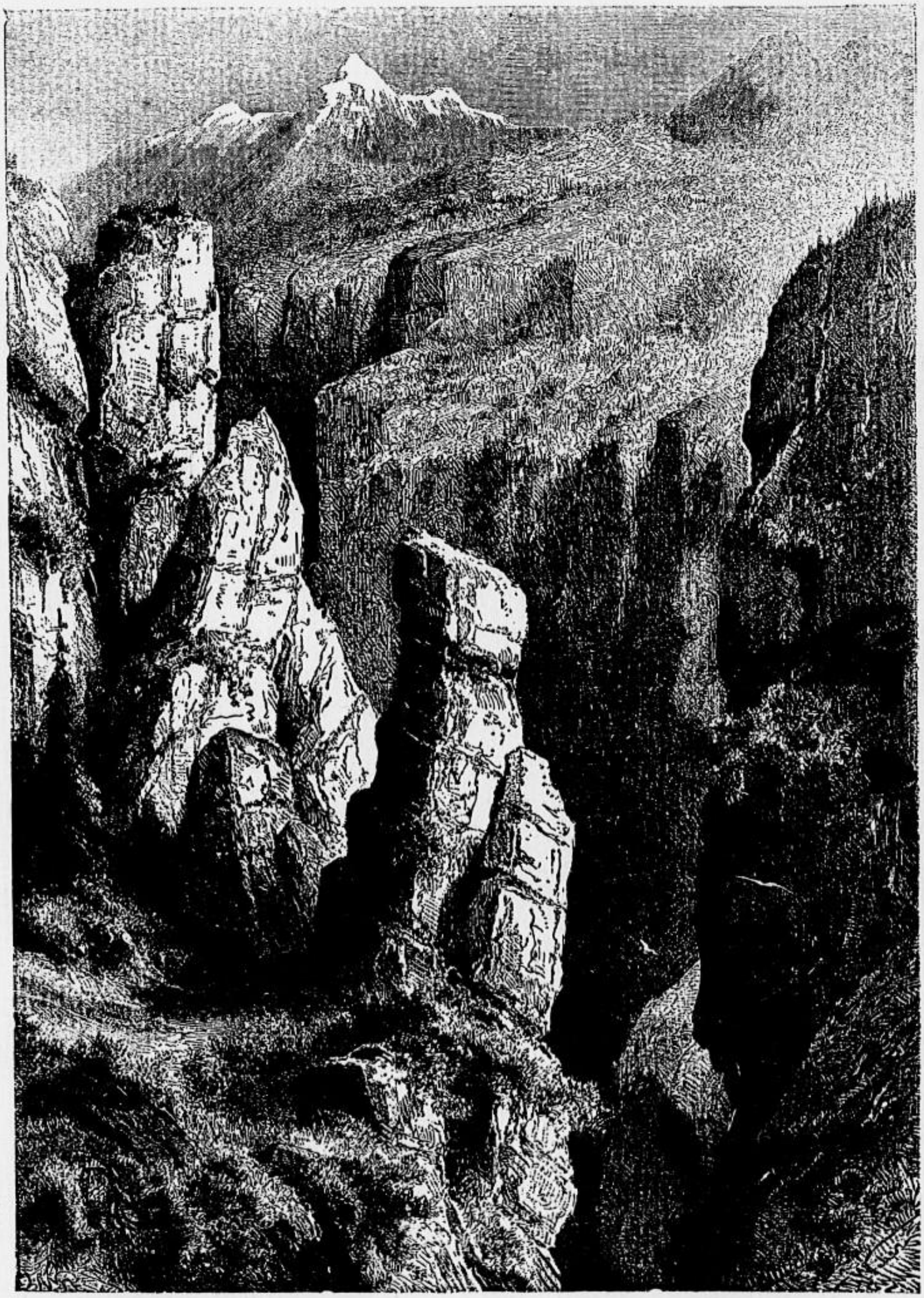
Le premier mot de Maurice Barrès débouchant sur le plateau qui précède Sparte est celui-ci : « *Le génie de Lacédémone dans un grand coup de vent venait de m'assainir l'âme* », et tout de suite après vient cette description :

« *Sparte, le soir où j'y parvins, embaumait le lilas en fleurs. Parmi les blanches maisons de ce grand village neuf, je crus au premier regard retrouver l'Andalousie..... Mais à l'ouest de Sparte le fleuve Eurotas, en s'écoulant, parmi ses désolations, fait avec le mont Taygète un accord sublime. Le Taygète vigoureux, calme, sain, classique (bien qu'il porte dans ses forêts toutes les lyres du romantisme) nous propose les cimes d'où l'on juge la vie fuyante. Cette plaine éternelle exprime des états plus hauts que l'humanité. Je puis dire d'un seul mot, le plus beau de l'Occident, ce que j'ai d'abord perçu dans ce fameux paysage : de la magnanimité.* »

Et dans ce tableau je vois revivre mon arrivée à Sparte, un petit matin frais d'avril, après avoir toute une nuit roulé sur les hauts plateaux laconiens dans une massive diligence criarde : à la nuit finissante s'éteignaient quelques éclairs lointains qui avaient éclairé de leurs lueurs sourdes notre route nocturne ; devant nous l'Eurotas à petit bruit chantant courait sur les galets entre les lauriers-roses en fleurs, et la blanche Sparte s'éveillait, groupée parmi les cactus au pied de la haute muraille sévère du Taygète dressé debout comme un rempart bâti par les Cyclopes. De la magnanimité ! c'est bien en effet ce qui se dégage de cette vision unique.

Ce sont les héros antiques, Léonidas, Cléomène, dernier roi de Sparte, mais surtout les légendaires qu'évoque Barrès : les amours prodigieuses de Léda, les amours tourmentées d'Hélène et les deux « *brutaux* » Castor et Pollux. Et sous la plume de ce Celte qui veut garder son âme celte et juger les êtres, les faits, les choses et les légendes en écrivain celtique, ces héros que David et les rhéteurs de collège ont fait emphatiques, redondants, ennuyeux et pédants, se révèlent humains, d'une étrange, d'une prodigieuse humanité quasi sauvage, humanité spéciale qui vivait à Sparte et dont Sparte « *la dompteuse d'hommes* » faisait la rude éducation. « *Voici l'un des points du globe où l'on essaya de construire une humanité supérieure. Il est trop certain que la vie n'a pas de but et que l'homme pourtant a besoin de poursuivre un rêve. Lycurgue proposa aux gens de cette vallée la formation d'une race chef. Un Spartiate ne poursuit pas la suprématie de son individu éphémère, mais la création et le maintien d'un sang noble.* »

Et ailleurs ceci, pour bien affirmer la parenté de l'homme et du sol : « *Nulle hésitation, aucun tâtonnement. Sparte est toujours la dompteuse d'hommes... Sparte n'a point surgi du caprice d'un esprit systématique. Elle fut la création nécessaire du sol. C'est le paysage où le Taygète, avec un méprisant orgueil, se dresse par-dessus une plaine enivrante, qui dicta les fameuses institutions de Lycurgue.* »



LA LANGADA DU TAYGETE

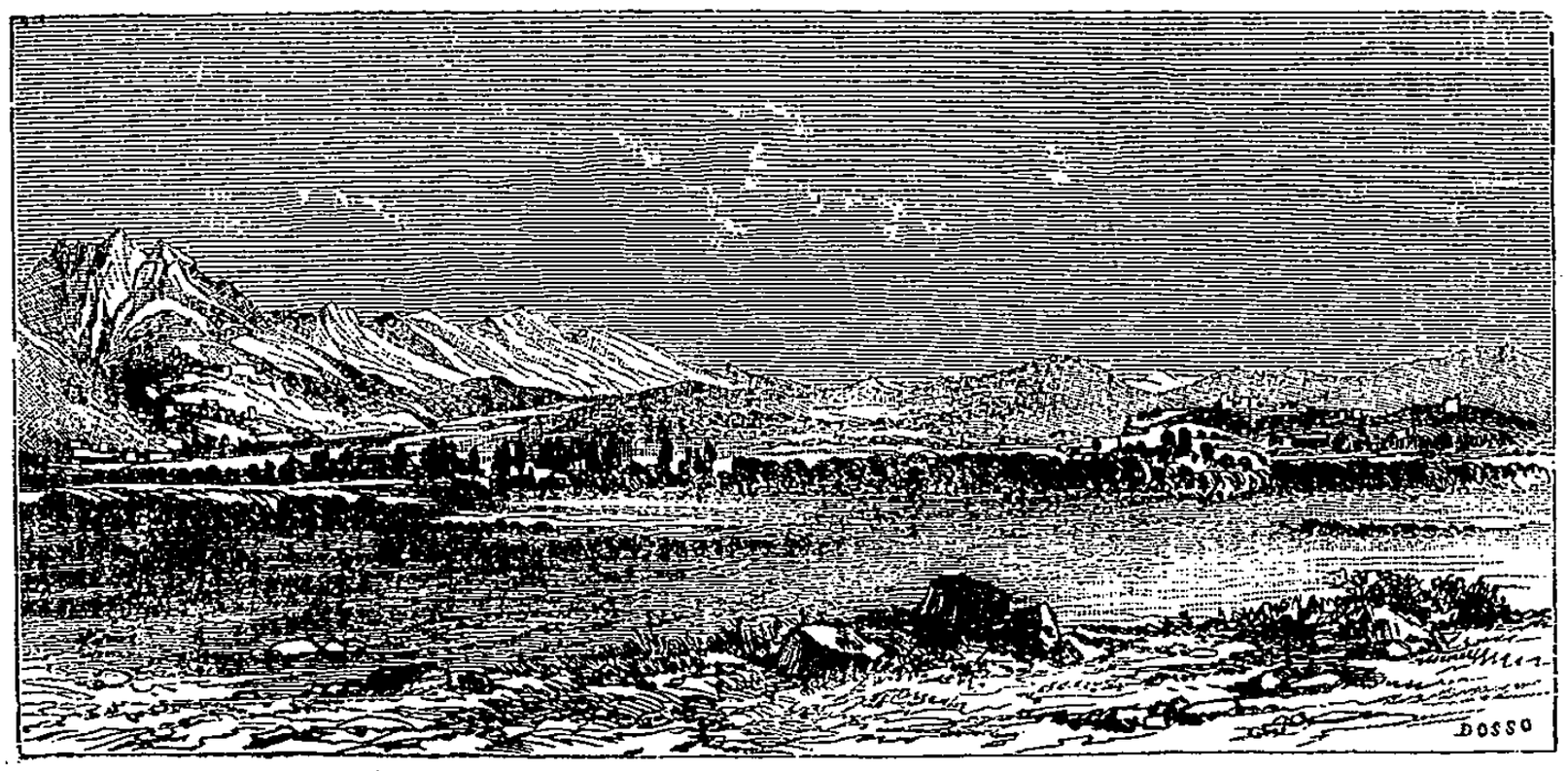
HACHETTE

Puis dominant le tableau, Barrès dresse les gothiques murailles de Mistra, l'admirable, la puissante cité que nos aïeux ont bâtie pour dominer la vieille Sparte; Mistra, la ville franque où régnèrent des ducs de Sparte qui étaient du sang de France, qui étaient nos pères, nos directs ancêtres, colonisateurs intrépides par droit de croisade du sol mythologique de l'antique Hellade.

Et une figure passe dans tous ces chapitres, irréelle et délicieuse chimère, cette Hélène que Gœthe ressuscita, qu'il fit revivre pour la donner à son docteur Faust, pour enivrer le rêveur de ses charmes inouïs. Hélène, c'est Hélène, la femme du blond Ménélas, l'amante éperdue de Pâris, Hélène pour laquelle les guerriers s'entr'égorgent dix ans sous les murs de la superbe Troie, Hélène divinisée par les deux génies d'Homère et de Gœthe, que le passant français voit revivre dans la Sparte moderne, pauvre village sans ruines capables d'intéresser les archéologues, c'est vrai, — mais « *peut-être les pierres de mémoire élargissent-elles en tombant le culte qu'elles commémoraient ; la plaine tout entière devient un monument aux héros.* »

Le livre sur Sparte, le livre qui manquait, le livre de sensitif, de poète, de rêveur, le voici donc écrit. Et ceux qui ont vu la Grèce autrement qu'au point de vue « *de la ruine bien nettoyée* », ceux qui ont voulu rêver et sentir, si mal porté que cela puisse être, sur la terre de l'antique Poésie, ceux-là retrouveront la Sparte extraordinaire qu'ils ont pu voir en arrivant aux bords de l'Eurotas, ou bien en partant, du haut de ces rocs tourmentés qui gardent l'étroit passage outre-monts, la magnifique *langada* du neigeux Taygète.

G^es^ T.



L'ACROPOLE DE SPARTE — CL. HACHETTE

TRÉSOR D'ORFÈVRERIE ET D'ARGENTERIE

TROUVÉ A CHYPRE

ET FAISANT PARTIE DE LA COLLECTION

DE M. J. PIERPONT MORGAN

L'île de Chypre a fourni quelques-uns des éléments les plus précieux pour l'histoire de l'Art antique. Placée au confluent des grands courants du commerce maritime, elle a reçu l'empreinte de civilisations diverses et son sol a été dépositaire de riches trésors artistiques.

Les fouilles du général Louis Palma di Cesnola et celles de MM. Ohnefalsch-Richter, si brillamment étudiées par Duemmler, Richter, Munro, Heuzey, Pottier, Reinach, nous font entrevoir le rôle très important que Chypre a eu dans l'histoire des civilisations antiques. Mais c'est sur une autre époque de l'histoire de Chypre qu'une récente trouvaille attire aujourd'hui notre attention. On étudie avec un intérêt toujours croissant l'art des Ve, VIe et VIIe siècles de notre ère et les premières inspirations de cette âme moyenâgeuse, si vibrante dans ses naïves audaces et dans son charmant mysticisme. Le riche trésor d'orfèvrerie et d'argenterie qu'on y a découvert tout récemment apporte pour ces études des renseignements du plus haut intérêt.

Les églises de Chypre à ces époques étaient somptueusement parées. Saint Léonce de Chypre et plus tard saint Nicéphore, d'après saint Épiphane, évêque de Constantia [1], parlent des richesses artistiques des églises de l'île, et la

1. *Antirrh. c. Epiphanid.*, cap. 2, p. 380; *in Spicil. Solism.*, t. IV, 37; Manzi, *Conc.*, IV, c. II, XIII, 46. Cf. Garrucci, *Storia dell' arte crist.*, l. VIII, vol. I. Tous les chronographes chypriotes, à partir de Léonce Machéras, commencent leur récit par la conquête de l'île par les croisés ; pour l'époque précédente, il faut donc nous en remettre aux vagues notices des hagiographes. Le Chypriote saint Barnabé, disciple du Sauveur, porta l'Évangile dans l'île et la propagande chypriote ne se borna pas aux pays limitrophes ; elle s'étendit jusqu'en Allemagne (Sathas, *Intr. aux vies des Saints allemands de Chypre*, Arch. de l'Orient latin, t. II). S. Afre, la patronne d'Augsbourg, fut une Chypriote (AA. SS. Boll. 5 Aug., II, p. 44). Les hagiographes nous disent que, dépeuplée par une lutte acharnée entre Grecs et Juifs (*Act. Ap.*, XIII, p. 4-13 ; cf. Milman, *Hist. of Jews*, vol. III, p. 112), par des épidémies et des tremblements de terre, l'île resta presque déserte jusqu'à l'arrivée de sainte Hélène ; c'est à la mère de Constantin que Chypre devrait la fondation de la plupart de ses plus anciennes églises et l'arrivée de cette colonie d'Albanais Strathiotes qui la défendirent contre les invasions des corsaires et des Arabes. A peine repeuplée, l'île est visitée par saint Hilarion, l'élève de saint Antoine et le premier propagateur de la vie monastique en Grèce. Au IVe siècle,

vaisselle religieuse qu'un heureux hasard a rendue à la lumière nous donne un aperçu de ces richesses.

Ce trésor a été trouvé dans le district de Kérynia (Cérines), et nous verrons qu'il a dû être enfoui soit en 633 [1], quand les Arabes envahirent pour la première fois l'île et détruisirent Constantia, soit en l'an 648 [2], lorsque Moawiah, général du calife Othman, fit la conquête de Chypre. La composition et la décoration de ces objets nous font penser à un trésor d'église et ils pouvaient provenir soit de l'église principale de Constantia, apportés par des prêtres fuyant l'armée sarrasine, soit de Cérines même, siège d'un évêque, ou encore d'Acheropiitou, lieu de pèlerinage non loin de Cérines, qui dans la suite eut un monastère très important.

Ils ont été découverts en 1899, et, passant rapidement de main en main, ont été finalement acquis par l'antiquaire M. Canessa, celui même qui par des fouilles pratiquées avec MM. de Prisco et Cacace a mis à jour successivement l'argenterie de Boscoreale (au Louvre et dans la coll. particulière du baron Edmond de Rothschild) et celle de Tarente (coll. du baron Edmond de Rothschild et Musée de Bari). M. Canessa a vendu ce trésor à M. J. Pierpont Morgan, et je suis heureux de renouveler publiquement mes remerciements à ce collectionneur éclairé pour la gracieuse permission de publier sa trouvaille.

Quelques pièces de ce trésor, dispersées rapidement par les paysans, sont allées dans d'autres mains. Dans la Collection Guilhou se trouve une croix ornée de saphirs et d'une émeraude, un collier d'or avec une croix en pendentif et une bague; cinq plateaux d'argent sont restés en possession du gouvernement chypriote. Le British Museum possède deux plateaux d'argent et un encensoir hexagonal provenant d'Acheropiitou. M. Dalton (*Early Christ. Antiq. Cat. Brit. Mus.*, p. 86, nos 397-424) les attribue au VIe siècle.

Voici la description des objets acquis par M. Pierpont Morgan :

ARGENTERIE (Missoria)

1 (Pl. XX n° 3). Petit plateau d'argent (diam. 0m 14) décoré d'un bas-relief représentant David assommant un lion qui venait d'enlever une brebis de son troupeau (livre

saint Épiphane, évêque de Constantia, dans les disputes philosophiques de l'époque, fut le premier à commencer les injustices dont fut accablé saint Jean Chrysostôme. La Palestine une fois tombée aux mains des Perses et des Arabes, Chypre sert de refuge aux ermites persécutés. Parmi les nobles exemples se trouve celui de saint Thérapon, massacré en son église (Paphol ou Carpassos) pendant l'invasion d'Abou-bekr.

1. Const. Th., II, 15, par Abou-bekr.

2. Théoph. 6140; Misc. et Ced., c. 7; Const. A, 20? La conquête de l'île fut raffermie en 690 par Abdalmelek, et l'empereur Justinien II ordonna alors à tous les chrétiens de quitter Chypre et de se transporter à Cyzique (Sathas, *Bibl. graec. medii aevi*, II, p. XXV et XXVI).

de Samuel, XVI). La scène se passe sur un terrain accidenté; dans le fond, à droite, se voit le tronc tordu d'un olivier. Le fils d'Isaïe, nimbé, porte une tunique courte brodée, un manteau agrafé à l'épaule et des chaussures en cuir. Il presse le genou gauche sur le dos du lion et brandit une massue. L'agencement des figures rappelle les monuments de Mithra à Tarse et à Sidon. On peut comparer le lion avec celui du célèbre plateau Trivulzio, au Cabinet de France.

Dans le creux du piédouche, au revers du plateau (diam. o^{m} 065), se voient cinq poinçons (quatre types différents). Ces poinçons se trouvent également sur les autres plateaux, mais des défauts de frappe en rendent la lecture difficile. En les comparant entre eux, nous avons pu les reconstituer ainsi (Voyez la figure à la fin de l'article) :

a) Poinçon rond, ayant au centre un buste barbu et drapé de face; autour, ΘΕΟΧΑΡΙCΤΟC. Le nom de Θεοχάριστος est rare. Voyez Inscr. 4, 8644, 10, 9374. Pape, *Wörterbuch*, 496.

b) Poinçon de forme elliptique offrant un buste barbu et diadémé posé au-dessus d'un monogramme pouvant se lire Θεοδώρου; autour du buste, on lit ....ΧΟΛΑ—CΤΙΚΙC, c'est-à-dire [σ]χολαστίκι(ο)ς. On trouve le nom Σχολαστίκιος au V^{e} siècle : un comte de l'an 422 et un officier de la cour de Justinien (Proc. Goth., 3, 40 c.; Pape, 1468).

c) Poinçon rectangulaire ayant au centre le nom Ἡρακλίου en monogramme, et autour, + ΚΟΜ—ΑC, probablement pour Κο(σ)μᾶς.

d) Poinçon en forme de croix ayant au centre le nom Θεόδωρος en monogramme et autour, dans les bras de la croix, les lettres, + Κ—ΟC—Μ—ΑC (Κοσμᾶς). Comparez, pour la forme du poinçon, Dalton, *Early Christian Antiq.*, p. 81 et 82, et sur les pièces d'Acheropiitou, p. 86 et 87.

2 (Pl. XX n° 4). Grand plateau d'argent (diam. o^{m} 26; diam. du piédouche o^{m} 12), décoré d'un bas-relief représentant Samuel oignant David en présence de ses frères (*Et sumpsit Samuel cornu olei, et unxit eum in medio fratrum ejus.* — Sam., XVI, 13).

Devant un édifice à quatre colonnes, on voit Samuel debout, à droite, faisant couler l'huile sainte sur la tête de l'enfant prédestiné, qui se tient debout devant le prophète; derrière Samuel, se tient un homme barbu faisant avec la main droite le geste du discours [1] ou le signe de la Trinité à la manière grecque, c'est-à-dire joignant le pouce à l'annulaire et élevant l'index, le médius et l'auriculaire, et derrière David, deux personnes, un homme barbu faisant aussi le signe de la Trinité et un adolescent portant l'index de la main droite à la bouche (signe de stupeur [2] pour le choix de Samuel) et posant la main gauche sur la hanche. A l'exergue inférieur on voit l'autel allumé, un taureau occis surmonté d'un glaive et une brebis surmontée d'une massue, allusion au sacrifice auquel Samuel avait convié Isaïe et ses fils.

1. Quintilien (*Instit.*, XI, 3) dit : « Est autem gestus ille maxime communis, quo medius digitus in pollicem contrahitur explicitis tribus, et in principiis utilis... et in narrando certus sed tum paulo productor, et in exprobrando et coarguendo acer atque instans : longe enim partibus his et liberius exeritur. » Il devint ensuite le signe de la Trinité pour la bénédiction.

2. Job (l. XXI, 5) dit : « Regardez-moi et émerveillez-vous, mettant votre main sur votre bouche. » Cf. Garrucci, *Storia dell' arte crist.*, vol. I, liv. II, chap. XVIII et XIX.

3 (Pl. XIX, n° 2). Grand plateau d'argent (diam. o m 26; diam. du piédouche o m 115) décoré d'un bas-relief représentant David devant le *cohen* Achimélech. Le prêtre, nimbé et diadémé, le vêtement orné de la grande losange brodée, signe de sa haute dignité, est assis sur la *cathedra*; devant lui sont, à sa droite, David, nimbé, et, à sa gauche, un homme barbu, drapé dans son manteau. Ces trois personnages font le signe du discours ou de la Trinité à la manière grecque. De chaque côté on voit un guerrier, à tête nue, tenant de la main droite une lance et appuyant la main gauche au bouclier. A l'exergue inférieur, on voit une corbeille (calathos) remplie d'objets ronds (les pains de proposition ?) et deux outres.

4 (Pl. XIX, n° 1). Grand plateau d'argent (diam. o m 26 ; diam. du piédouche o m 115) décoré d'un bas-relief représentant David ceignant l'épée de Goliath. Un homme barbu, tourné vers la gauche, est en train de poser sur la tête de David un casque; celui-ci, armé de toutes pièces, appuie la main gauche sur la lourde épée du géant; à la droite de David se tient le prêtre Achimélech bénissant; de chaque côté est un guerrier. Dans le bas, on voit un arc et un bouclier. Dans toutes les scènes antérieures nous avons vu David vêtu de la tunique courte, sans armes. Saül lui avait donné, avant sa fuite, d'abord le commandement de mille hommes, puis celui de ses gardes, les *râcim*; mais il est très probable que la représentation du plateau fait allusion à la prise des armes consacrées de Goliath.

5 (Pl. XX, n° 5). Petit plateau d'argent (diam. o m 14; piédouche o m 065) décoré d'un bas-relief représentant l'Amalécite apprenant à David la défaite de Gelboë [1]. Dans le haut, on voit le soleil et la lune dans un ciel constellé; aux pieds des figures, un bouclier. C'est une allusion au chant de douleur de David : « .....*Montagnes de Gelboé, que la rosée ne tombe plus sur vous, ni la pluie sur le champ de carnage, parce que c'est là qu'a été jeté le bouclier des forts, le bouclier de Saül qui ne sera plus frotté d'huile.* »

BIJOUX (Pl. XX, nos 1 et 2, et Pl. XXI)

Les bijoux semblent de provenances diverses. On y voit des parures de femme, des bijoux d'homme et d'autres qui pouvaient même avoir été fabriqués pour être offerts à l'autel.

Le plus important de ces objets est un ceinturon orné de médailles (long. o m 64), qui a dû appartenir à un personnage très important. Il se compose de quatre médaillons d'or à l'effigie de Maurice-Tibère, et de douze sous d'or de Théodose II, de Justin et Justinien et de Maurice-Tibère. Toutes ces médailles sont encastrées dans des montures d'or d'un décor très sobre, et qui sont reliées entre elles par des anneaux formant charnière. Manque la plaque centrale qui servait d'agrafe. Les médaillons d'or de Maurice-

1. On peut penser aussi à l'entrevue de David et Abner.

Tibère étaient inconnus avant cette trouvaille; ils pèsent, avec la monture, chacun 46 grammes; ce sont des pièces d'au moins six sols.

MÉDAILLONS D'OR

Maurice-Tibère (582-602)

D. DN·MAVRIC·TIbER·PP·AVG· Figure à mi-corps de l'Empereur, de face, tenant de la main dr. levée le *volumen* et de la main gauche, le sceptre. Grènetis.

R/. DN·MAVRC·TIb·PP·AVG· L'Empereur debout, la main dr. levée, tenant de la main g. un globe surmonté d'une Victoire stéphanéphore, dans un char triomphal, vu de face. A l'exergue, CONOB; dans le champ, à g., le monogr. du Christ; à dr., un astre. Grènetis.

SOUS D'OR

Théodose II (408-450)

D. DN·THEODOSIVS·P·F·AVG· Buste cuirassé de face, la lance sur l'épaule.

R/. IMP·XXXXII·COS·XVII·PP· Rome assise; dans le champ, un astre. A l'exergue, COMOB. (Sab., pl. V, 1.)

Justin et Justinien (527)

D. DN·IVSTIN·€T·IVSTINIAN·PP·AVG. Les deux Empereurs nimbés, tenant le globe dans la main dr. et assis de face; entre leurs têtes, une croix. A l'exergue, CONOB·

R/. VICTORIA AVGGG. Victoire debout et de face, tenant une longue croix et le globe crucigère. A l'exergue, CONOB· 2 pièces. (Variété de Sabatier, pl. XI, 19.)

D. DN·IVSTINV €T IVSTINIANVS P·F· AVG. Les deux Empereurs assis de face; entre leurs têtes, une croix. A l'exergue, CONOB·

R/. VICTORI — A AVGGG. Victoire debout et de face, tenant une longue croix et le globe crucigère; dans le champ, à dr., un astre. (Variété de Sabatier, pl. XI, 19.)

Les monnaies à ce type sont très rares; il y en a deux au Cabinet de France.

Maurice-Tibère (582-602)

D. DN MAVRC TIb·P·P·AVG· L'Empereur assis de face, tenant le *volumen* de la main dr. levée et la croix de la main g.

R/. VICTORIA AVGG-Δ· Victoire debout de face, tenant de la main dr. une longue croix terminée par le monogr. du Christ, et de la main g. le globe crucigère. A l'exergue, CONOB· (Sabatier, vignette à la page 238.)

De ce type on connaissait jusqu'ici un seul exemplaire, au Cabinet de France.
Mêmes types. Au R/., VICTORIA AVGG — H.
Mêmes types. Au R/., VICTORIA AVGG — Z.
Mêmes types. Au R/., VICTORIA AVGG — Λ.

BIJOUX DE FEMME

a) Paire de bracelets en or avec ornements découpés à jour et ciselés. Le médaillon central est orné d'une plaque octogone à surface plane autour de laquelle se déroule un cep de vigne avec ses pampres et ses grappes de raisin. Le revers est également orné d'un cep de vigne, et les deux pièces sont reliées entre elles par des charnières dont l'une à tige mobile. Les différentes pièces de l'ornementation ont été fondues ou découpées à part, et ensuite rattachées par des fils d'or à soudures imperceptibles.

Rien n'est plus commun dans les Saintes Écritures que les allégories tirées de la vigne. Mais dans le Cantique des Cantiques (I, 14), nous trouvons une exclamation qui est appropriée à la primitive destination de nos bracelets :

« *Botrus Cypri dilectus meus mihi in vineis Engaddis.* » — « *Mon bien-aimé est pour moi comme une grappe de Chypre cueillie dans les vignes d'Engaddi.* »

b) Collier d'or orné de perles et de primes d'émeraude (long. 0^m41). C'est une chaîne simple à tiges droites recourbées aux extrémités assemblant neuf grosses perles, bien rondes, et huit hexaèdres en prime d'émeraude. Deux disques d'or ajourés servent de fermoir ; on voit au centre un coq et autour une bordure de fleurons.

L'île de Chypre était célèbre pour ses pierres précieuses ; on citait souvent dans l'antiquité l'émeraude de Chypre (Pline, XXXVII, 17 et 18). Le choix des perles nous montre que c'était un bijou de grande valeur, et la simplicité de la monture était faite pour rehausser l'éclat des gemmes. Aujourd'hui les perles sont mortes et les émeraudes sont brûlées, mais un frisson de vie semble encore se dégager de ce témoin d'un passé lointain. Il a sûrement été offert à l'autel dans une de ces crises suprêmes des âmes qui poussent fatalement ou vers la mort ou vers Dieu. Des larmes de douleur ont dû tomber sur la surface nacrée de ces perles.

c) Une paire de pendants d'oreilles (haut 0^m06). Perles enfilées dans un cercle d'or ; au milieu se balancent une perle et un saphir en cabochon. Des boucles d'oreilles semblables se voient sur les peintures du Fayoum du IIIe s. ap. J.-C.

BIJOUX RELIGIEUX

a) Grand collier d'or (long. 1^m50). Il est composé de 76 feuilles d'or découpées et ciselées ; ce sont des × terminées par des têtes de griffons et ornées de fleurons ; ces feuilles sont séparées en deux groupes de 38 par des disques servant de fermoir. Le décor de ces disques est ajouré et consiste en une colombe ou un fleuron. Le disque orné d'une colombe soutient une croix (travail ajouré, fleurons), et six autres pendentifs en

forme de disques (travail ajouré, amphores), ou de feuilles lancéolées (travail ajouré, fleurons et amphores), sont attachés aux 2e, 4e, 6e feuilles d'or placées de chaque côté du disque.

b) Grand collier d'or (long. 0m90). Il est composé d'une chaîne d'or dans laquelle sont enfilés dix tubes cylindriques en or ; entre chaque tube est attaché un pendentif en forme de vase ou d'amande ; au milieu est suspendue une croix à dessin estampé.

*
* *

L'argenterie à sujets religieux de l'époque byzantine est excessivement rare et le trésor de Chypre, tant par le nombre des pièces formant série que par la richesse de l'ornementation, est un des plus précieux éléments que nous ayons pour l'étude d'une époque artistique que nous connaissons fort mal et seulement jusqu'ici par des unités disparates. L'importance de cette argenterie chypriote s'accroît du fait qu'elle est d'une conservation incomparable qui permet d'apprécier les moindres détails du travail.

Nous possédons un certain nombre de pièces d'orfèvrerie et d'argenterie de basse époque romaine et le Cabinet de France nous offre un des ensembles les plus importants avec la patère d'or de Rennes du IIIe siècle, le grand *missorium* décoré d'un bas-relief représentant Briseis rendue à Achille par Agamemnon du IVe siècle, le *missorium* de la collection Trivulzio ayant pour sujet Hercule étouffant le lion de Némée, ceux ayant appartenu à Geilamir, roi des Vandales, des Ve et VIe siècles, etc. Le Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, le Musée impérial à Vienne, celui de Genève, possèdent également des pièces remarquables ; le plateau de Théodose, à Madrid (Arneth, *Die ant. gold- und silber-monumente.* Musée de Vienne), est célèbre. Il est très intéressant de suivre l'évolution artistique depuis les poncifs illustrant les vieilles légendes grecques et romaines jusqu'aux compositions animées de l'esprit nouveau. Déjà aux IVe et Ve siècles, l'art chrétien aborda, avec une naïve audace, les compositions purement religieuses sans mélange d'attributs païens, et à la fin du VIe il ne reculait pas devant les sujets les plus difficiles. Cette période de l'art chrétien fut troublée par les efforts de la secte des Iconoclastes approuvés par le Concile de Constantinople, en 754 ; mais avec la vaillante opposition de Rome et d'autres centres, cet art libre et purement religieux survécut et reprit vigueur au IXe siècle.

C'est aux dernières années du VIe siècle ou aux premières du VIIe que nous voudrions attribuer le trésor de Chypre. Certes, on retrouve dans

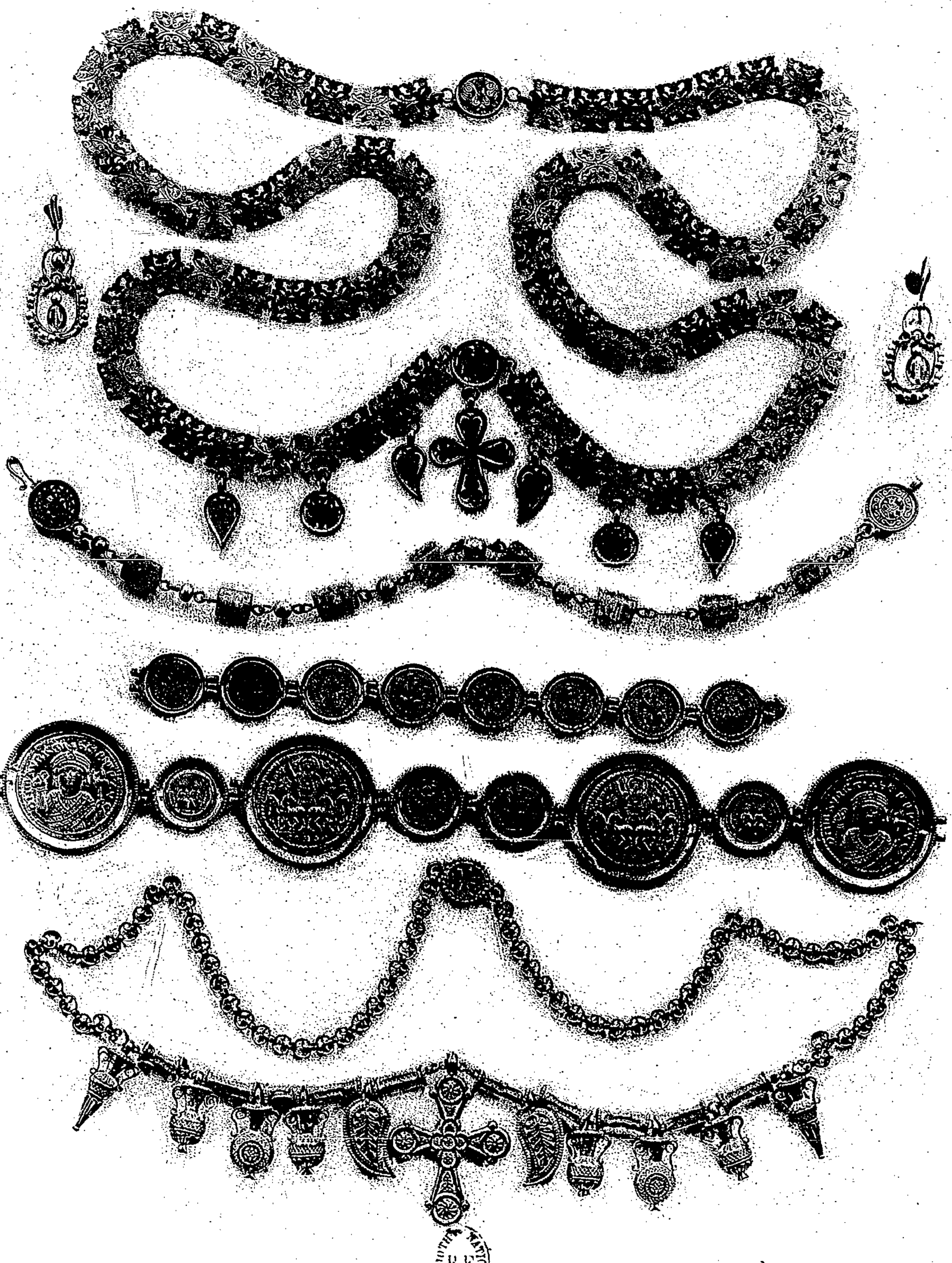
les compositions des plateaux de Chypre bien des éléments de l'art des IVe et Ve siècles et de la première moitié du VIe : les figures de guerriers sur le plateau représentant David devant le prêtre Achimélech peuvent se comparer à la figure de Stilicon sur le célèbre diptyque de Monza ; la tête inclinée et le geste du bras de David sur le plateau représentant David ceignant l'épée de Goliath évoquent tout de suite le souvenir de l'ivoire Barberini qui est de l'époque de Justinien ; la figure assise d'Achimélech est inspirée des figures si nombreuses de consuls (cf. celle de Rufius Probianus) ; mais ces *attitudes* étaient devenues des lieux communs dans l'imagerie du VIe siècle.

Nous voyons une différence sensible dans le choix des sujets qui seront chers aux artistes de la Renaissance Basilienne et dans la réaliste interprétation de types populaires qui font penser aux bustes de philosophes de l'époque hellénistique. Il faut faire, il est vrai, une place aux nuances d'écoles diverses et il existait souvent une très grande différence entre les ouvrages de Byzance, ceux d'Asie Mineure, ceux d'Égypte et ceux d'Italie. Mais nos plateaux, qui peuvent être considérés comme une des plus fortes manifestations artistiques de l'art chrétien primitif de l'Asie Mineure, portent aussi profondément la marque de leur époque. Ces plateaux ont au revers des poinçons qui offrent des bustes identiques de dessin à ceux qui se voient sur les monnaies d'Héraclius et de Phocas. Nous avons là aussi un indice important. Il est utile de comparer ces poinçons à ceux qui se trouvent au revers d'un vase à sujets païens, conservé à Vienne et publié par J. Arneth (*Die antiken gold- und silbermonumente, etc.*, pl. S., VII). Des poinçons absolument identiques de forme et de style ont été signalés sur des pièces provenant de Lampsaque (Dalton, *Early Christ. Antiq.*, p. 81, 82.)

Les représentations de David sur les monuments chrétiens primitifs sont très rares ; elles deviennent, au contraire, fréquentes à partir du IXe siècle [1]. On connaît une peinture de l'un des compartiments de la voûte du cimetière de Calliste représentant David, armé de la fronde (Aringhi, I, 54 ; Botturi, pl. LXIII ; Martigny, *Dict.*, p. 240), et Garrucci cite quatre exemples dans la sculpture, entre autres un sarcophage de Marseille, qui nous est connu par une gravure de Ruffi (pl. 341, 4) (*Storia dell' arte cristiania*, l. V, chap. VIII).

Avant de terminer ces notes hâtives sur ces précieux monuments, je ferai allusion à un curieux rapprochement entre les bijoux religieux du trésor de Chypre et les bijoux qui ornent la poitrine de la dame d'Elké et le cou des

1. Molinier E., *Hist. gén. de l'art*, t. I ; *Les ivoires*, p. 125 et pl. XIII ; Schlumberger G., *Mon. Piot*, 1899, et *Épopée byz.*, *Basile II*, p. 16-29, 133, 157, 161, 165, 185 ; Beissel, *Vatican miniaturen*, etc.



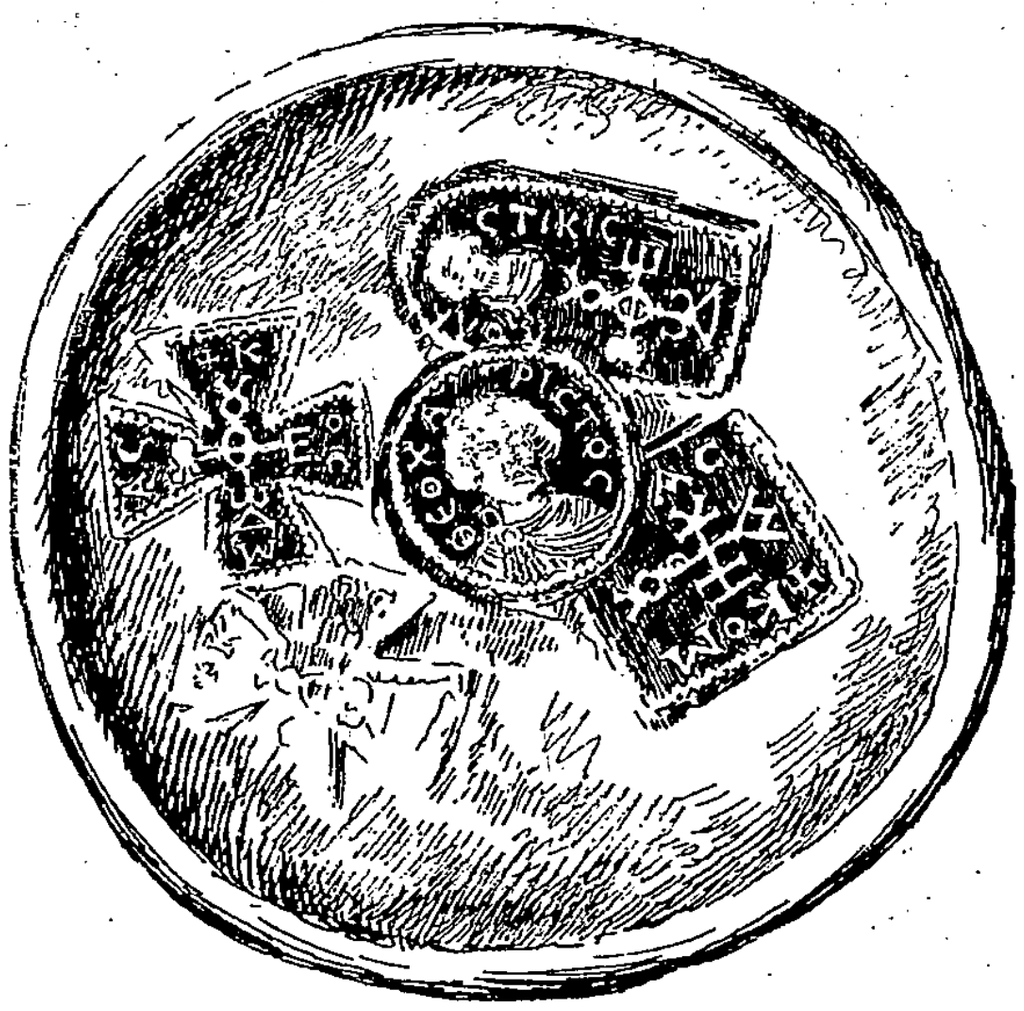
LE TRÉSOR DE CHYPRE

(COLLECTION PIERPONT-MORGAN)

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

orantes chypriotes des siècles antérieurs à notre ère. Les Anciens ornèrent souvent de petites ampoules leurs colliers ; dans ces ampoules on mettait des parfums et l'usage de ces amphores de forme élancée, posées en pendentifs aux colliers d'or, semble avoir été particulièrement favorisé à Chypre; il se propagea au loin, notamment en Étrurie, et persista longtemps, si longtemps que l'Art chrétien eut l'occasion de se l'approprier et de lui donner une nouvelle signification.

A. SAMBON.

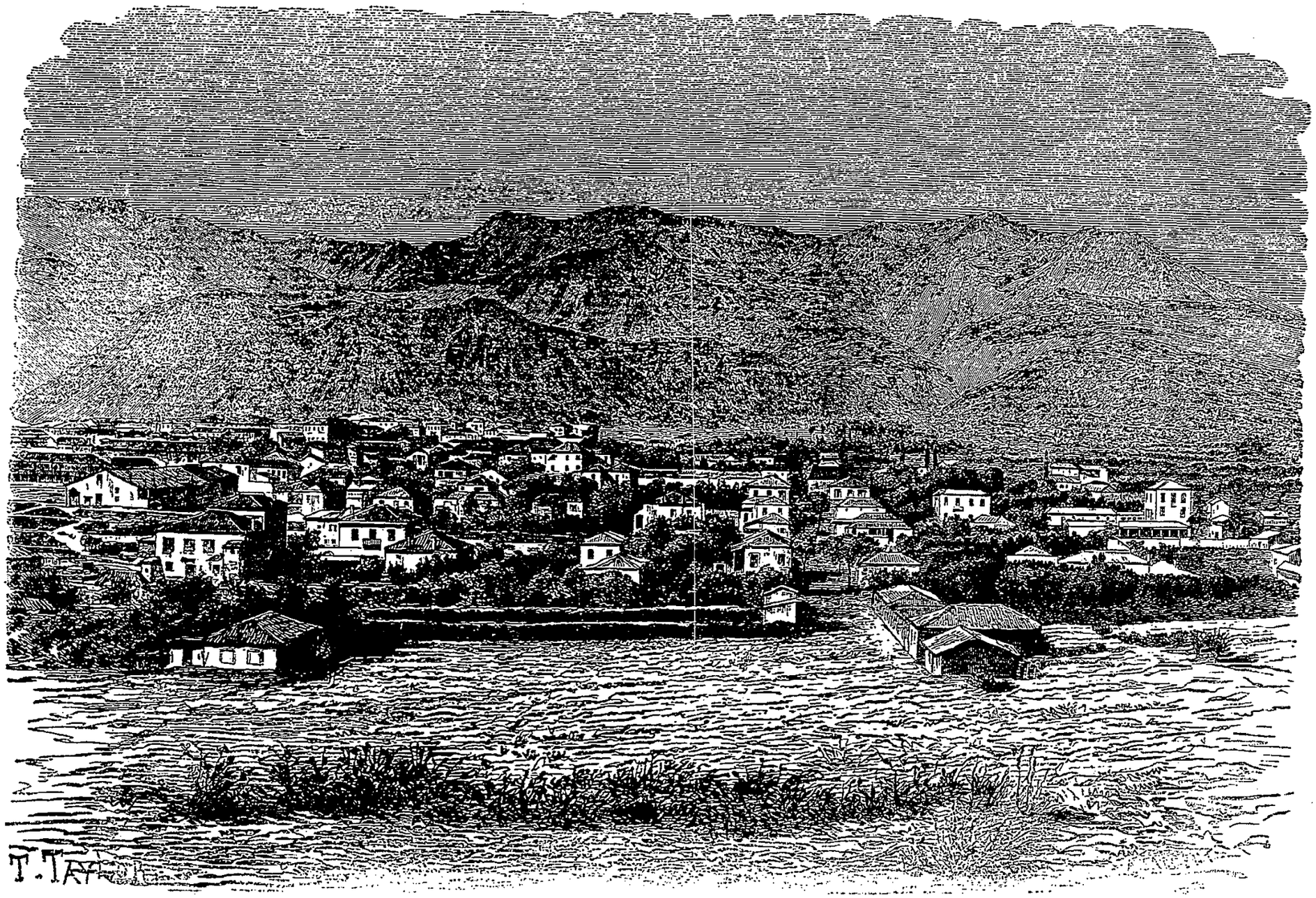


POINÇONS

LES HYACINTHIES

Les fêtes auxquelles les peuples tiennent le plus, à travers les siècles, sont toujours celles qui, sous des symboles changeants, célèbrent des phénomènes éternels. C'est toujours aux mêmes heures que la poésie de la nature nous touche le plus, c'est toujours aux mêmes époques de l'année que son charme éveille en nous les sentiments les plus profonds; alors que nous avons le plus besoin de sa bienveillance, quand le changement des saisons émeut jusqu'en son sein la terre nourricière, plus attentifs à elle, nous savons mieux l'aimer, et en nous renaît l'homme primitif qui par des fêtes sacrées implorait les dieux de la glèbe et de l'air fécondant : les sentiments humains les plus instinctifs et les plus simples se cachent au fond de tous les mythes et de tous les rites, des plus compliqués et des plus divers. C'est ainsi que les religions les plus dissemblables fêtent toutes, au printemps, la résurrection d'un dieu : les Attiques évoquaient, au mois des floraisons, dans les petites Eleusinies, le retour de Perséphone rendue par Hadès à Déméter; les Thraces, les Phrygiens, les Syriens sous les noms de Sabazios, d'Atys et d'Adonis vénéraient un dieu qui meurt tragiquement pour renaître au printemps; les doctrines orphiques, qui dans le monde gréco-romain concentrèrent tous les instincts mystiques et spiritualistes des esprits religieux, fondirent tous ces mythes dans leurs symboles obscurs, et l'on sait tout ce qu'il subsiste d'Orphisme dans le christianisme primitif.

Nos fêtes de Pâques, joyeuses, allègres, et d'une si fraîche poésie, toutes sonores du bruit des cloches, toutes parées de rameaux verts, ressemblent aux fêtes où l'on chantait la résurrection d'Adonis ou de Sabazios. Elles me rappellent aussi ces fêtes du mois de mai à quoi les Lacédémoniens furent toujours fidèles, et qui portent un si joli nom : les Hyacinthies. Elles étaient chères aux races doriennes, comme de vraies fêtes nationales : dans la tragédie d'Euripide, le chœur des captives grecques dit à Hélène que Ménélas ramène à Sparte : « Peut-être, sur les rives de l'Eurotas, devant le temple d'Athéna, te mêleras-tu aux danses sacrées, auxquelles depuis si longtemps tu n'as point pris de part, pour célébrer la fête nocturne d'Hyacinthos! » Première pensée



SPARTE ET LE TAYGÈTE

CL. HACHETTE

des exilées qui songent à la patrie lointaine : la Laconienne, si longtemps ravie à sa terre natale, va retrouver les pieuses Hyacinthies.

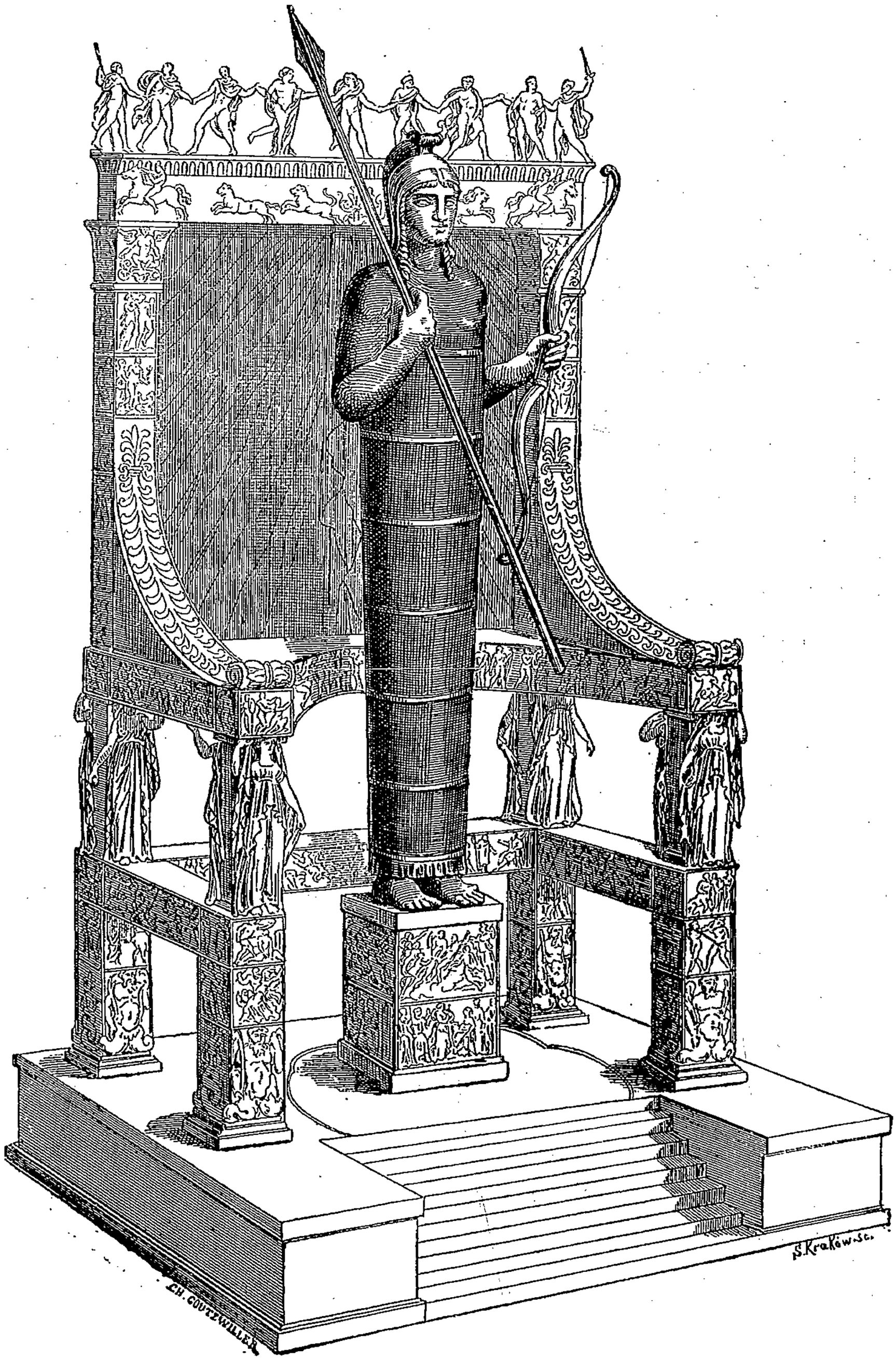
Quel est ce héros révéré dans la ville de Léda? Ovide met dans la bouche d'Orphée son histoire ou sa légende : Hyacinthos était cher à Apollon qui, désertant Delphes, hantait pour vivre près de lui les rives de l'Eurotas et les montagnes de Laconie. Ils chassaient ensemble, ils luttaient ensemble : un jour, jouant au disque, Apollon frappe par mégarde son compagnon et le blesse mortellement. « Le dieu veut retenir l'âme prête à fuir et lui porte des herbes salutaires : son art est sans pouvoir car la blessure est sans remède. Ainsi se meurent les violettes ou dans un frais jardin le pavot et les lis, si quelqu'un les foule du pied. » Alors le dieu, impuissant à ranimer le cadavre, veut au moins le changer en une fleur souriante et charmante : et du corps blessé naît l'hyacinthe dont le calice ressemble au lis et la couleur à la pourpre. « Ainsi Sparte ne rougira pas d'avoir donné le jour à Hyacinthos, et c'est pourquoi son culte perpétué jusqu'à nos jours ramène chaque année, selon l'usage de nos pères, les glorieuses Hyacinthies. »

Telle est la jolie légende, dans les *Métamorphoses*. Mais il y a beau temps qu'on ne cherche plus dans Ovide que de la mythologie de salon. Ces poèmes aimables plaisaient aux belles Romaines de l'Empire, comme les vers de Louis Racine aux dévotes sans rigueur de la Régence. Contrôlons cette légende modernisée avec les souvenirs ruinés du temple d'Amyclées, tombeau d'Hyacinthos, fils d'Amyclès.

M. Tsountas en a retrouvé les vestiges ; M. Furtwaengler [1], s'aidant du texte de Pausanias, en a proposé une reconstitution. Il semble acquis que le tombeau reposait sous un vaste hémicycle, orné de bas-relief illustrant la légende du héros, et surmonté d'une grande idole archaïque d'Apollon Amycléen. Or nous connaissons par des monnaies de Laconie cette rude image d'Apollon : une tunique droite, sans un pli, emprisonnait son corps rigide, un casque recouvrait sa tête, un de ses bras serré contre son flanc tenait l'arc, l'autre, brutalement dressé, brandissait un épieu. Ce dieu sauvage et menaçant n'a rien du chasseur juvénile et romanesque dont Ovide trace le portrait : c'est une idole d'un âge reculé, d'aspect farouche, conçue par le dur génie des Doriens.

Qu'en disent donc les exégètes des religions antiques? Parmi leurs théories diverses, on distingue ceci : Hyacinthos est un dieu très ancien dont les Lélèges, peuple sémitique venu de Carie en Laconie, apportèrent le culte dans des temps immémoriaux ; ce dieu sémitique était un dieu de la terre, et sa

1. *Meisterwerke der griechischen Plastik*, p. 706, fig. 135 et 136.



CL. HACHETTE

UNE DES RECONSTITUTIONS HYPOTHÉTIQUES DU TRONE D'APOLLON AMYCLÉEN
(TOMBEAU D'HYACINTHOS)

sœur, Polybœa, déesse souterraine, veillait sur les moissons et sur les morts. Quand les Doriens, adorateurs d'Apollon, s'emparèrent du Péloponnèse et s'implantèrent en maîtres dans la Laconie, ils firent du dieu local un favori de leur dieu : ainsi Apollon, dieu de lumière, se subordonna Hyacinthos, dieu de la terre féconde. Peu à peu les fables obscures que répétaient les prêtres et les vieillards se mêlèrent les unes aux autres, se concilièrent, engendrèrent la légende qu'Ovide a ornée de jolis vers, et donnèrent lieu à cette grande fête qui honore à la fois Apollon et Hyacinthos, et qui devint, comme nous le lisions dans Euripide, la grande cérémonie nationale et religieuse des Laconiens : elle leur tenait tant à cœur qu'Agésilas, vainqueur près de Corinthe, interrompit le cours de ses succès pour retourner à Sparte chanter les chœurs des Hyacinthies.

Cette fête de printemps semblait, aux yeux des Lacédémoniens, symboliser un double phénomène : la lumière de l'été a fané ce qui croît de la terre, comme Apollon a tué Hyacinthos ; la lumière du printemps ressuscitera les feuillages et les fleurs ; Hyacinthos n'a péri que pour entrer dans l'Olympe et renaître sur terre dans les fleurs du renouveau. Les Hyacinthies pleurent d'abord le dieu qui succombe, puis, le second jour, exaltent joyeusement le dieu ressuscité.

Des textes précis nous racontent la cérémonie : trois jours étaient consacrés à Hyacinthos. Le premier jour, jour de deuil et de pénitence, Sparte tout entière se taisait. Toute l'héroïque cité qui, de la rive de l'Eurotas envahi par les crues du printemps, contemple la chaîne rugueuse qui joint l'Arcadie au Taygète, toute la cité pieuse et forte se recueille dans le souvenir du héros : elle évoque sa destinée, songe à sa fin précoce, et sacrifie gravement aux deux divinités, mais à Hyacinthos le premier, soit qu'elle veuille honorer ce jour-là la victime avant le meurtrier involontaire, soit qu'elle reconnaisse ainsi, sans le savoir, la primauté du dieu antique, détrôné par Apollon. Puis, le sacrifice achevé, les Spartiates célèbrent un banquet funéraire, silencieux et frugal, où les convives s'assemblent en vêtements de deuil : la semaine sainte chrétienne peut nous donner une idée de cette journée austère.

Le second jour, tout change. La ville du silence devient la ville de la joie. Ce n'est plus la mort d'un dieu qu'on médite : c'est son entrée dans l'Olympe, et sa métamorphose mystérieuse en ces floraisons qui surgissent de la terre rajeunie, c'est la communion des âmes avec le fertile printemps. D'abord la fête éclatait au théâtre : c'était une succession de chœurs et de danses ; une troupe d'enfants en tuniques courtes, s'accompagnant de flûtes et de la cithare, instrument d'Apollon, chantaient de leurs voix claires et encore féminines

un hymne liturgique dédié au dieu ressuscité. Puis des chœurs d'adolescents dansaient, au son d'une musique traditionnelle, des danses nationales d'un rythme guerrier, et l'on dit même que des cavaliers en armes se mêlaient aux danseurs. Ensuite des courses étaient données sur la route qui va de Sparte à Amyclées : les jeunes filles s'y rendaient dans des chars légers, décorés de feuillages et de fleurs; quelques-unes de ces Lacédémoniennes montaient même des chars de course. Le soir, dans chaque demeure, le chef de famille offrait un sacrifice au dieu, entouré de tous les siens, y compris les esclaves, puis tout le monde, couronné de lierre, prenait part à un abondant festin. Toute la nuit, la fête durait. Les femmes se réunissaient sur les bords du fleuve, et, par des danses et des jeux et des rites que nous ignorons, célébraient un mystère nocturne. Le troisième jour, sans programme précis, les Hyacinthies se continuaient par d'universelles réjouissances : elles avaient lieu à Amyclées comme à Sparte. Des gâteaux et des plats recherchés, consacrés au dieu, remplaçaient le brouet noir. D'ailleurs quand la fête d'Hyacinthos avait cessé, après quelques jours de répit, celle d'Apollon y succédait.

De Sparte, la coutume des Hyacinthies passa dans de nombreuses cités doriennes, à Rhodes, à Syracuse, à Tarente notamment : ainsi, par une réconciliation singulière, l'Apollon dorien transporta hors du Péloponnèse le culte du dieu qu'il y avait supplanté, et, dès le v^e^ siècle avant J.-C., Hyacinthos était associé à Apollon, par le mythe poétique dont Ovide nous a transmis le récit le plus humanisé et le plus ingénieux, assimilant le héros à la fleur charmante qui a pris son nom.

On voit que des analogies secrètes rapprochent parfois dans notre pensée ces fêtes en l'honneur d'obscures divinités des anciens âges des fêtes qui, dans l'Europe chrétienne, annoncent le renouveau. C'est que les sentiments des hommes, en face de la nature secourable, sont toujours les mêmes : ils changent les noms pieux qu'ils donnent à tout ce qui est plein de mystère, mais ils ne changent pas l'intime besoin de leur cœur qui se plaint quand l'hiver approche, et qui exulte d'une joie nouvelle chaque fois que, sur la terre et dans le ciel, renaît l'immortel printemps.

JEAN DE FOVILLE.

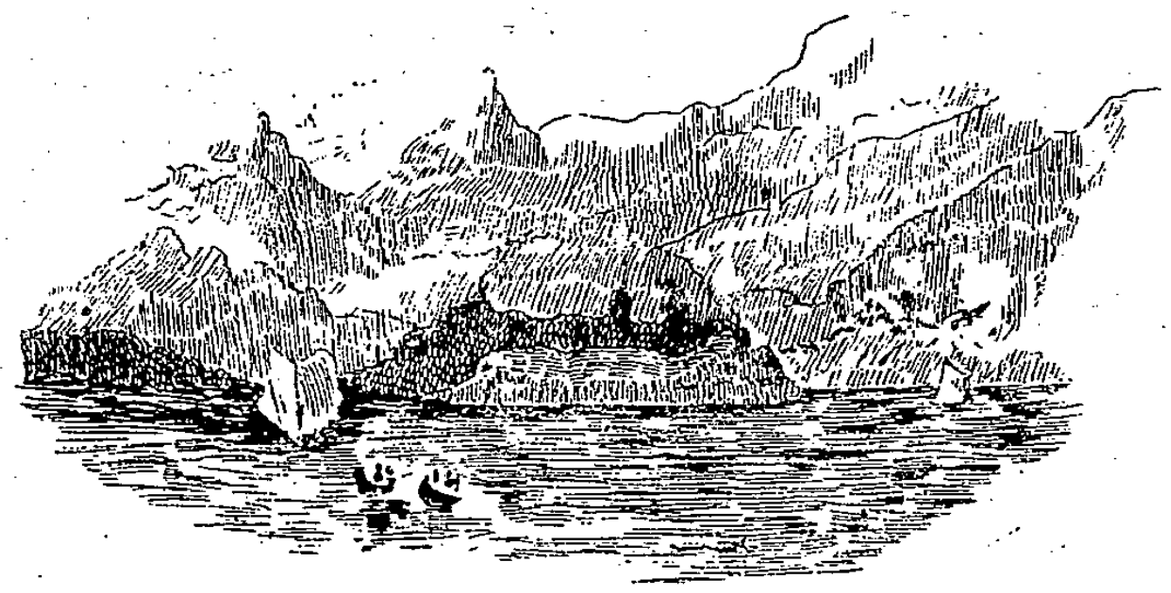
GABRIEL TOUDOUZE

ARCHITECTE ET GRAVEUR

(7 Février 1811 — 25 Mai 1854)

V

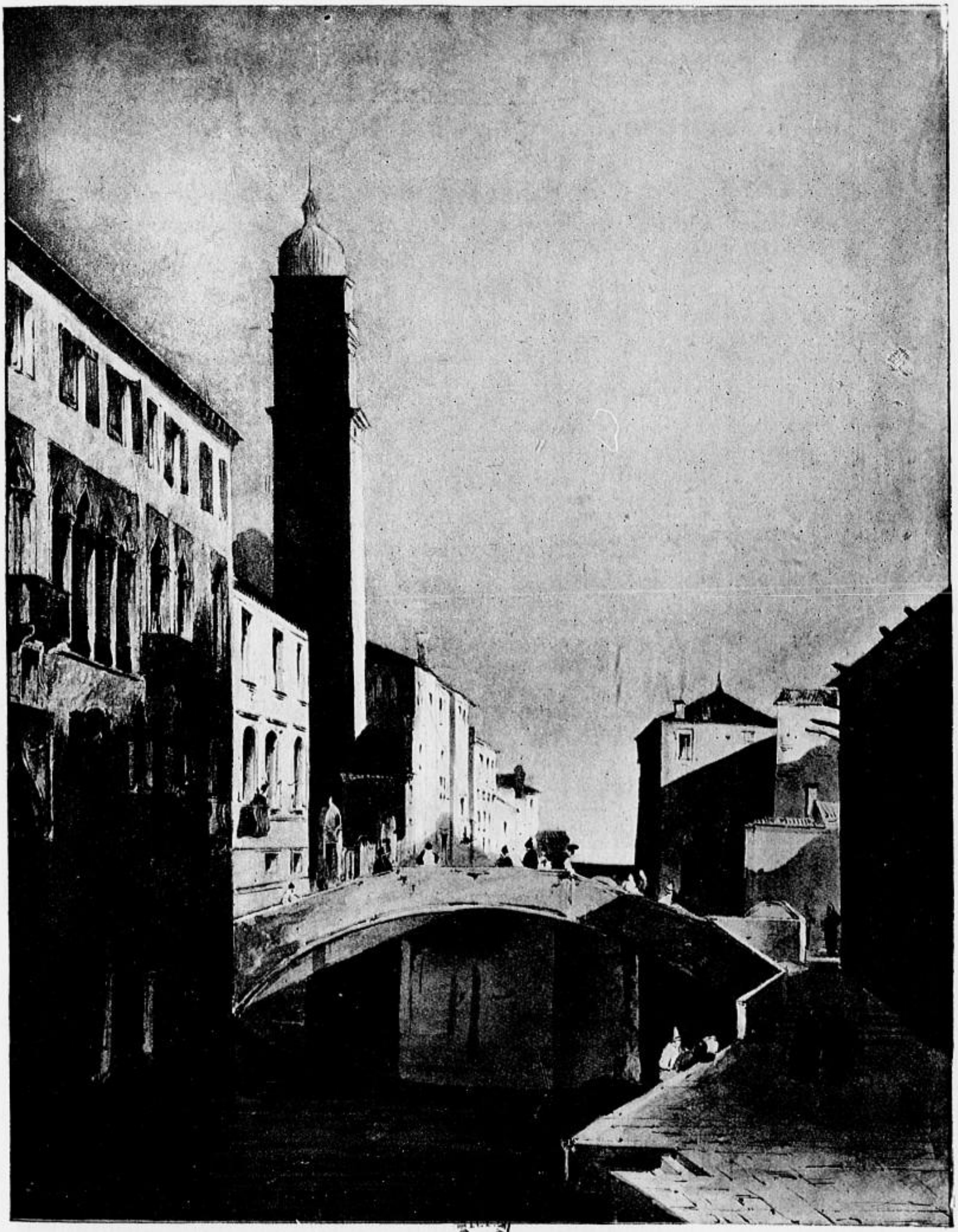
L'ORIENT



CROQUIS A LA PLUME

A l'enivrement intellectuel que l'Italie, par la toute-puissance de ses philtres magiques, avait produit sur Gabriel Toudouze, succéda une très féconde et très importante période de trois années passées à Strasbourg, période essentiellement utile qui, aux excitations d'une vie errante à travers les histoires, les légendes et les œuvres des civilisations mortes, fit succéder les travaux raisonnés d'une vie sédentaire uniquement vouée à l'étude minutieuse et patiente du passé historique national.

L'âme de compréhension essentiellement française que le jeune artiste portait en lui s'était exaltée jusqu'aux plus purs enthousiasmes dans un commerce ardent et assidu avec les pensées divergentes, étrangères, très loin de nous, des Grecs, des Étrusques, des Latins, des Byzantins, des Italiens de la Renaissance; il avait bu joyeusement aux sources bouillonnantes de ces vies évanouies; il avait demandé à ces tombes frémissantes le secret de leurs génies, il avait cherché à les analyser, à les pénétrer, à les comprendre; il avait tenté cette descente aux enfers que tentèrent plus tard les Théophile Gautier et les Gustave Flaubert et suivant le mot de Michelet demandant aux morts leurs secrets, il s'était refait « *un des leurs* ». Pénétré d'admiration, de respect pieux, il était revenu de ce voyage outre-tombe, de ce pèlerinage aux sépulcres des âmes étrangères, chargé de documents, émerveillé de joie, étrangement épris de ces pensées d'autrefois; et, rentré en France, par un assidu labeur, il avait filtré ces connaissances acquises, scruté, étudié à la lueur pénétrante du sentiment, du goût traditionnalistes français qui étaient



VENISE, AQUARELLE DE GABRIEL TOUDOUZE

(CABINET DES ESTAMPES, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE)

les siens, ce pesant bagage rapporté d'Italie. Et ces trois années marquent une étape décisive dans la vie de cet homme qui conçut toujours toutes choses au double point de vue de l'architecte philosophe hautement épris de l'Architecture, art primordial et art maître, et du graveur aquafortiste amoureux passionné de la lumière et de la couleur. Aussi ces trois années de Strasbourg doivent-elles être considérées comme une sorte de Thébaïde intellectuelle qui marque une transition dans sa vie, une étape sur sa route d'homme et d'artiste.

Le premier pas qu'il fit pour sortir de cette retraite ne pouvait que le conduire sur la route de l'Orient.

En effet, les tendances particulières de son esprit le poussaient à remonter toujours, pour les mieux comprendre, vers l'origine des choses et à replacer le gothique, son art de prédilection, son art d'atavisme, dans le milieu général des arts contemporains ou antérieurs et des pensées esthétiques inspirées par les autres races, les autres religions et les autres climats. Les ruines plus ou moins complètes de l'Italie antique, les triomphants chefs-d'œuvre de la Renaissance avaient une première fois satisfait sa soif d'apprendre. Mais le travail accompli, il se sentait attiré par le mystère de cet immobile Orient où les Croisés d'autrefois étaient allés chercher des inspirations qu'aux environs de 1840 on soupçonnait à peine, et dont des travaux tout récents permettent d'entrevoir vaguement l'importance. Ces inspirations, il semble que Gabriel Toudouze en ait eu la pénétrante intuition et qu'il ait deviné, pressenti par une sorte d'induction personnelle, leur existence et leur valeur, car au moment où se décida son voyage, il était occupé à un grand travail sur les manuscrits et il se réjouissait à l'idée de trouver peut-être en Orient des documents qui lui permettraient de donner à cet ouvrage un développement inattendu.

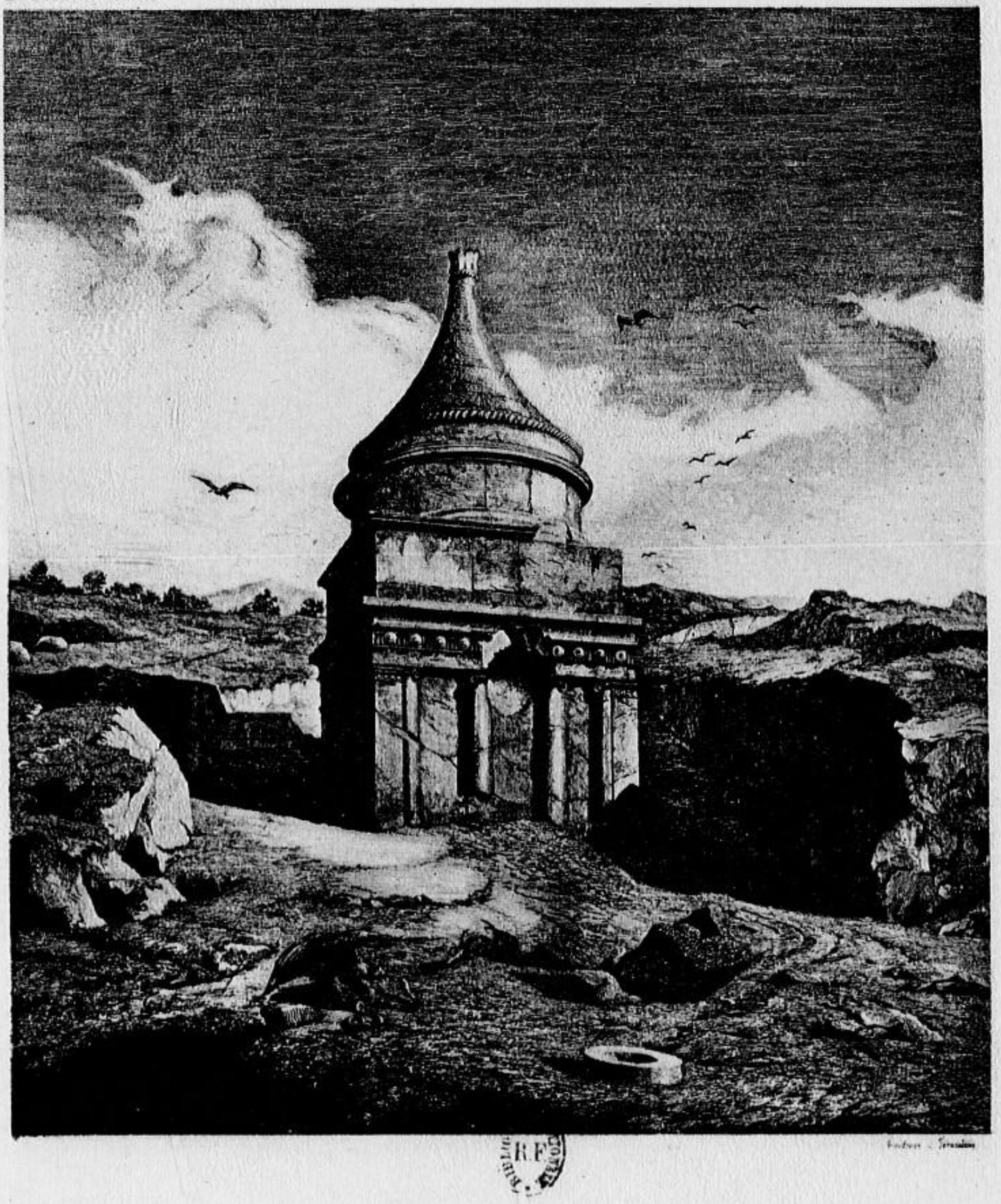
Le voyage avait été organisé par l'architecte Klotz et, au dire de Gabriel Toudouze qui les en raille, avait été pendant de longues semaines l'objet des commentaires les plus variés de la part des habitants de Strasbourg dont les voyageurs prirent congé le 18 septembre 1843, partant par Bâle, Neufchâtel, Lausanne, Genève et la Savoie. De là ils s'embarquèrent sur le Rhône à Seyssel pour Lyon; la descente du fleuve fut interrompue après Lyon par un échouage, avant d'arriver à Arles où Gabriel Toudouze eut à constater « *si le sang des Grecs, des Sarrazins et autres dominateurs et conquérants continuait à conserver la même beauté* ». Le 1er octobre, à Marseille, la caravane s'embarquait à bord du *Périclès*, navire de l'État, gagnait Civita-Vecchia, puis de là allait à Rome, se rembarquait le 14 octobre à Civita-Vecchia, touchait Naples, Messine, Syracuse, Malte, et modifiant l'itinéraire primitivement adopté, passait enfin par Syra et Smyrne.

Gabriel Toudouze note alors au jour le jour ses impressions en les accompagnant de croquis pris rapidement, notes graphiques qui accompagnent les notes manuscrites, et à travers cette double description nous saisissons très bien l'impression que lui firent les terres orientales : « *C'est*, s'écrie-t-il, *de la couleur auprès de laquelle pâlit l'école de Venise.* » Le 26 octobre, après avoir essuyé une épouvantable tempête, il abordait à Constantinople et là se sentait saisi d'un tel enthousiasme, écrasé d'une si grande apparition, qu'il s'avouait impuissant à faire autre chose que de regarder passionnément le monde nouveau qui se révélait à lui : « *J'en suis encore à me demander maintenant que je suis à Constantinople si ce n'est par un long mais bien beau rêve... Voilà trois jours pendant lesquels je marche de merveille en merveille, je suis tout abasourdi, dussé-je le répéter cent fois, je dirai que qui n'a pas vu Constantinople n'a rien vu... Oh! mon Dieu, tout cela est sale, tout cela est misérable, mais comme tout est beau pour l'Artiste; que ces baillons rouges, bleus, jaunes, verts, ces longues peaux de la Perse et ces beaux tapis, ces têtes arméniennes, persanes, circassiennes, que tout cela forme un ravissant tableau... Si tu voyais dans quelle admirable situation est cette ville, les beaux couchers de soleil, les belles marines, les milliers de tableaux tout faits que cela donne, en vérité c'est à en perdre la tête; pourquoi faut-il que je ne puisse rien faire avec une telle nature sous les yeux!...* »

Ailleurs il écrit encore ceci : « *Ce sont de ces effets qu'il faut réellement voir, car ni plume, ni pinceau ne peut rendre une telle nature. Vois-tu, Constantinople est ce que Dieu et les hommes ont fait de plus beau. Ceci est une banalité telle ici, que les gens les moins susceptibles de ressentir quelque chose en regardant la Nature ne peuvent s'empêcher d'éprouver le sentiment du beau qui est inné dans l'homme.* »

Les voyageurs virent le cortège du Sultan au moment du Ramadan, mais trouvèrent d'abord son cortège fort gâté par les réformes de Mahmoud au sujet du costume et sa personne un « *pauvre hère* » qui les regardait « *d'un air hébété* » et qui était « *très triste* », ensuite la foule fort peu endurante pour leur curiosité. « *Les Turcs sont généralement assez bonnes gens, mais leurs femmes sont des harpies et les moutards de mauvais petits garnements. En général, on remarque une nouvelle recrudescence de haine contre tout ce qui est chrétien et surtout contre tout ce qui est chapeau. Quant à dessiner, je ne sais trop comment je ferai : ils vous arrachent les dessins des mains et les déchirent en vous traitant de chien de chrétien.* »

Plus loin, il se plaint de la maladie des pourboires qui rend Constantinople odieuse : on lui a demandé 1.200 piastres (la piastre valant 0 fr. 25) pour lui faire voir une mosquée : « *Règle générale, on ne voit gratis à Stamboul que le soleil, la mer et les dômes des mosquées!* » Encore faut-il faire acte d'autorité pour



LE TOMBEAU D'ABSALON

EAU-FORTE DE GABRIEL TOUDOUZE

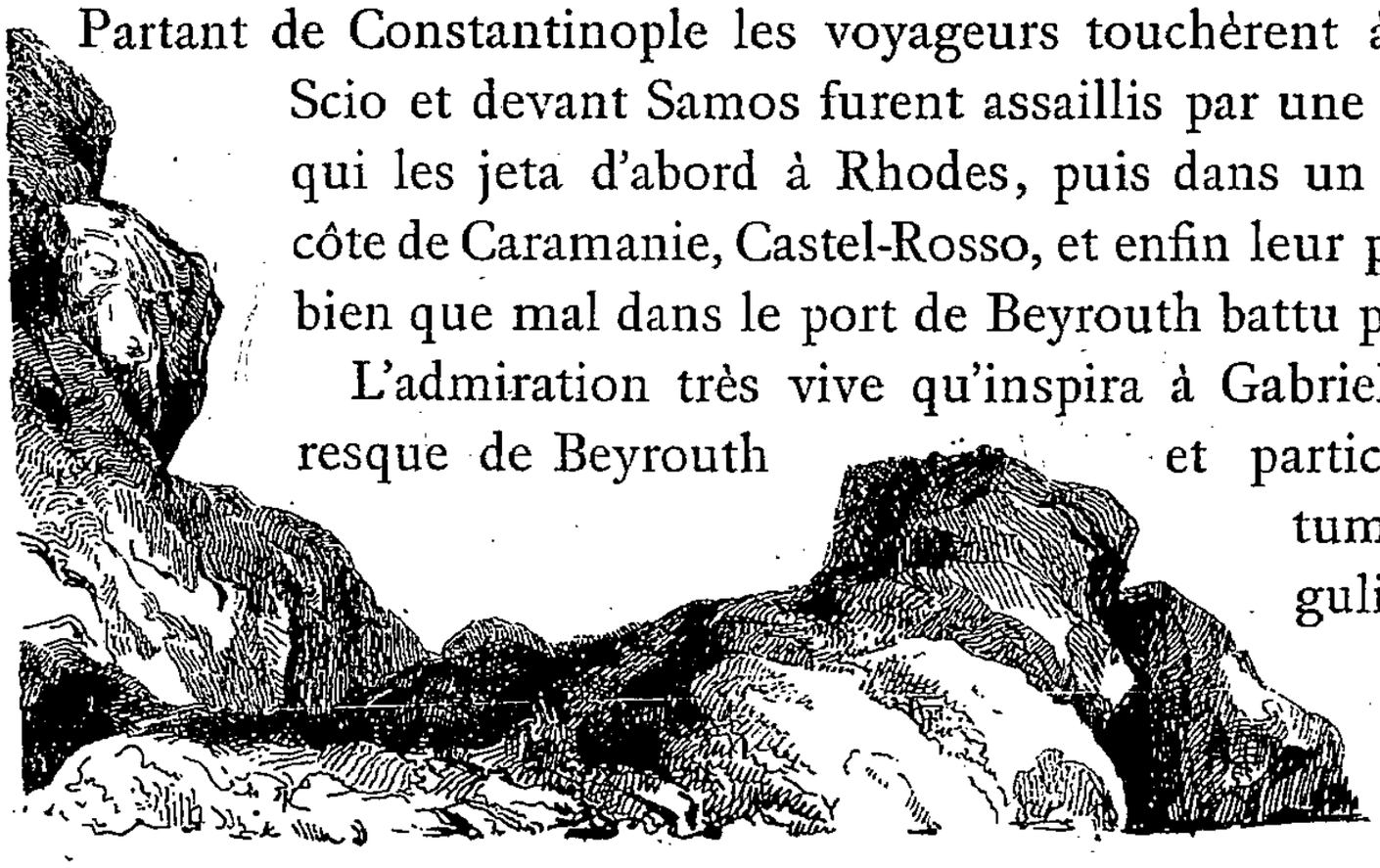
prendre une étude de Sainte-Sophie : « *Aujourd'hui, 1er novembre, j'ai commencé à dessiner quelque chose, il m'a fallu batailler avec les gamins de l'endroit, mais grâce à quelques coups de trique bien appliqués, malgré la présence des papas turcs, je suis parvenu à rester maître du terrain. Quelquefois c'est un moyen dangereux, mais ici, ma foi, j'étais monté et j'ai tapé. Quant aux Turcs, ils sont venus après cela me voir mais sans rien dire.* » Cependant il trouve aux vertus familiales des Turcs, à leur bonté, à leur honnêteté, un prix tel qu'il écrit ceci : « *Je t'avoue pour moi que j'aime cette nation mille fois mieux que l'Italienne.* »

A Constantinople, l'artiste rencontra Eugène Borie, membre de l'Académie des Sciences, qui l'engagea fort à aller à Mossoul (Perse) « *dessiner une ville chaldéenne que l'on découvre en ce moment et dont l'ambassadeur a reçu le plan d'un temple tout récemment découvert* ». Et l'architecte ajoute ironiquement : « *Le gouvernement français, avec cette sagacité qui le caractérise, a envoyé M. Flandin le peintre pour dessiner des plans, coupes et élévations. Tu dois penser que je dois trouver pas mal à glaner après lui.* »

Parti de Constantinople le 3 novembre, Gabriel Toudouze arriva à Trébizonde le 16 afin d'y étudier une ancienne église dont il fit en onze jours un relevé détaillé complet, sous les yeux assez malveillants de Turcs fanatiques contre lesquels le consul dut le faire protéger par une véritable garde composée d'un Kavas du consulat, un Kavas du pacha, un domestique et six bateliers. Il repartit de Trébizonde d'où il avait admiré et décrit en une fort belle langue l'admirable panorama du Caucase le 19 et revint à Constantinople.

Là, le mauvais temps et les circonstances firent successivement échouer une série d'études sur les mosquées, le voyage projeté à Mossoul et un détour également projeté sur Salonique et Athènes.

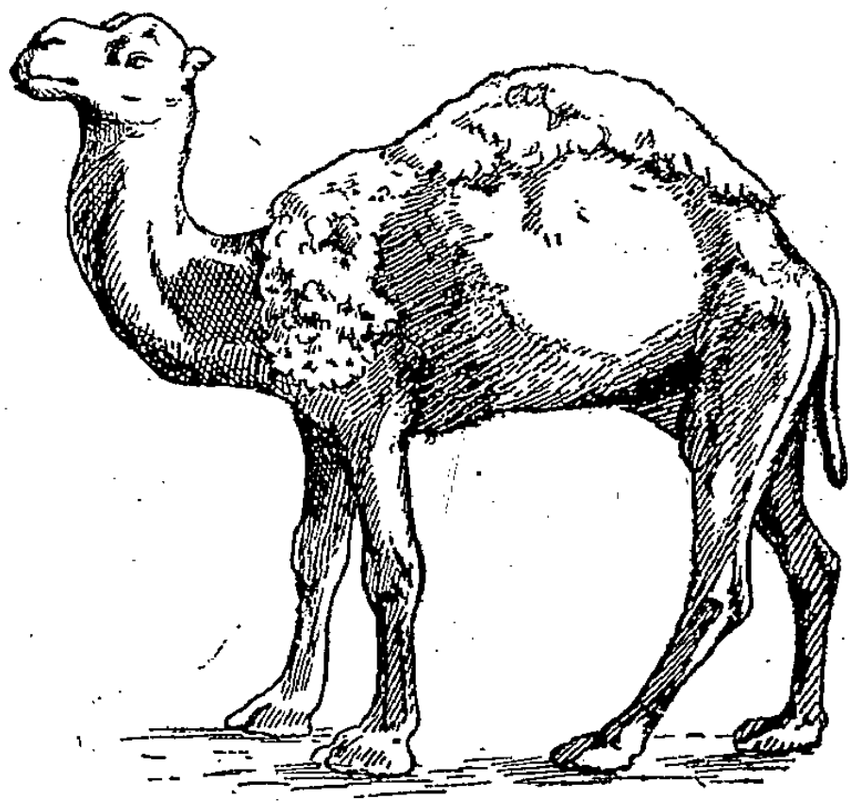
Partant de Constantinople les voyageurs touchèrent à Smyrne, longèrent Scio et devant Samos furent assaillis par une abominable tempête qui les jeta d'abord à Rhodes, puis dans un nid de pirates de la côte de Caramanie, Castel-Rosso, et enfin leur permit d'aborder tant bien que mal dans le port de Beyrouth battu par un furieux ressac.



CROQUIS A LA PLUME

L'admiration très vive qu'inspira à Gabriel Toudouze le pittoresque de Beyrouth et particulièrement le costume des régiments irréguliers d'Albanais élégants, mais farouches soudards qui, à son avis, « *tiennent du loup-*

cervier et du chat-tigre », fut fortement amoindrie par un temps affreux qui ne lui permit de voir le Liban qu'à travers un rideau de pluie. Les dessins qu'il a faits à Beyrouth sont en nombre assez restreint et ses travaux furent d'ailleurs contrariés par la population. « *Je te dirai que j'ai mis à profit les courts instants sans pluie que me laisse le ciel de la Syrie : aussi me suis-je vu le point de mire de toutes les cosses d'orange, de tous les vieux citrons, enfin de toutes les ordures qu'il a plu à Messieurs les aimables Turcs de me lancer quand parfois je dessine ou veux dessiner quelque chose. Oh ! c'est une nation bien hospitalière que ces gens-là...* »



CROQUIS A LA PLUME

Après dix-huit journées de pluie, les voyageurs quittèrent Beyrouth à cheval pour gagner Saïda, l'ancienne Sidon, qui est une « *sale ville turque* » et « *de son antique gloire il ne reste que l'emplacement qui est toujours le même* » ; puis atteignirent Sour, l'ancienne Tyr. « *A Sour, nous avons couché dans un Kan et voici ce que c'est qu'un Kan : ce sont quatre murs remplis de puces, punaises, poux, etc., etc.; des nattes sont jetées par terre, et on passe la nuit là-dessus ; inutile de te dire qu'on ne dort pas : on fait la guerre...* » De Saint-Jean-d'Acre, laissant ses compagnons aller au lac de Tibériade, l'architecte se dirigea par le Mont Carmel, Jaffa et Iamla à travers une région infestée de Bédouins sur Jérusalem.

La Ville Sainte, dont il a dessiné et gravé une fort belle vue d'ensemble et une porte, a produit sur Gabriel Toudouze une déplorable et sinistre impression par l'exploitation éhontée dont elle était le prétexte et il a laissé sur ce

CONSTANTINOPLE. — SAINTE-SOPHIE, D'APRÈS UN LAVIS DE GABRIEL TOUDOUZE

(GRAVURE EXÉCUTÉE PAR M. COURTIAU)

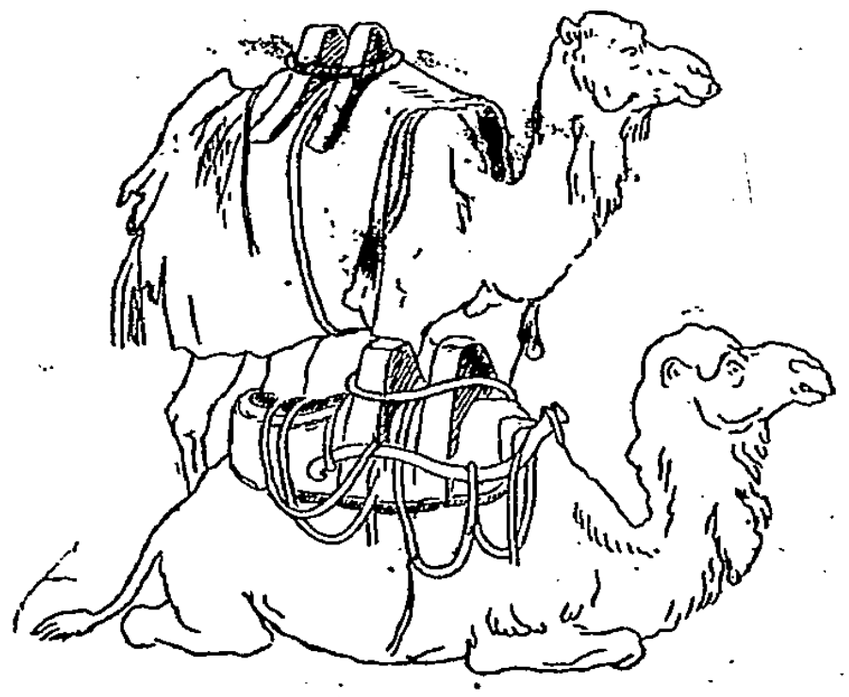
triste spectacle, fort différent de celui qu'il attendait, une page désolée ; il en arrive à écrire : « *Surtout ne voyez ni la Syrie, ni la Palestine : il vaut mille fois mieux en rêver que de les voir.* » La pluie continuelle et un mauvais état de santé persistant contribuaient d'ailleurs à lui faire voir sous un fort mauvais jour un pays qui trompait complètement l'idée qu'il s'en était faite, et il réclamait à grands cris l'Égypte comme une terre promise, à défaut de l'Italie dont il invoquait sans cesse le radieux souvenir.

Avec Constantinople et Smyrne, le Caire où il arriva le 8 février, après avoir eu maille à partir dans le désert, à trois jours de marche de Gaza, avec une horde de Bédouins pirates, fut la ville d'Orient qui excita le plus son enthousiasme : la nature admirable, le climat délicieux, les monuments merveilleux, « *architecture sur laquelle il n'existe qu'un ouvrage de M. Coste qui est d'une inexactitude remarquable* », les paysages sans rivaux lui produisirent une si profonde et si magique impression que, laissant ses camarades regagner la France et sans souci de la peste qui venait d'éclater à Damiette, à Alexandrie et au Caire, il se décida à s'installer en Égypte. Un séjour de plus de six semaines au Caire termina ce long voyage sans cesse traversé de déboires nombreux, et dont le butin le plus clair et le plus complet fut l'admirable moisson de documents qu'il recueillit sur l'architecture musulmane et dont il tira la remarquable collection de ses planches sur les tombeaux des Kalifes.

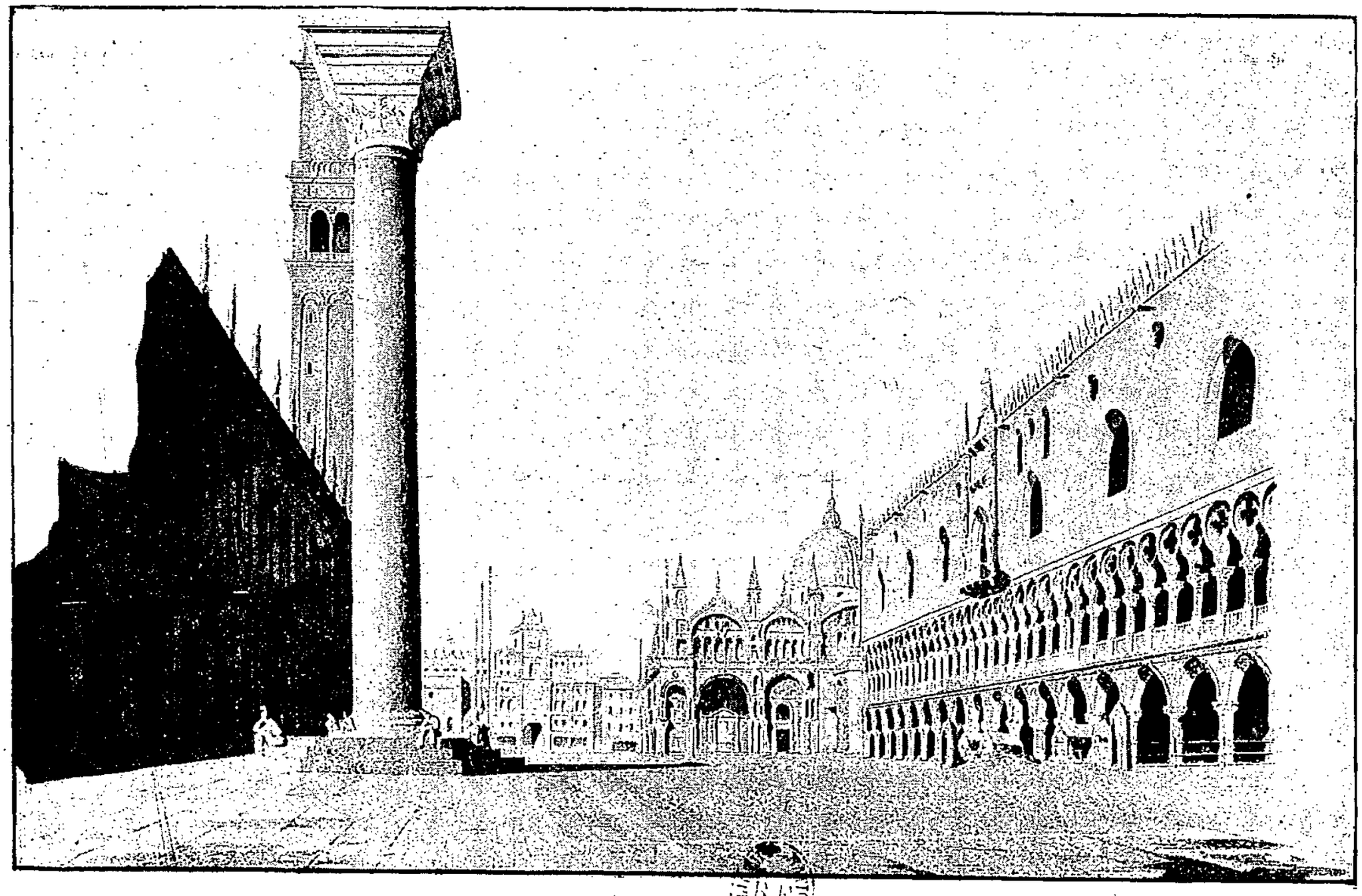
Puis du Caire, par Malte et l'Italie, il regagna la France.

(*A suivre.*)

GEORGES TOUDOUZE.

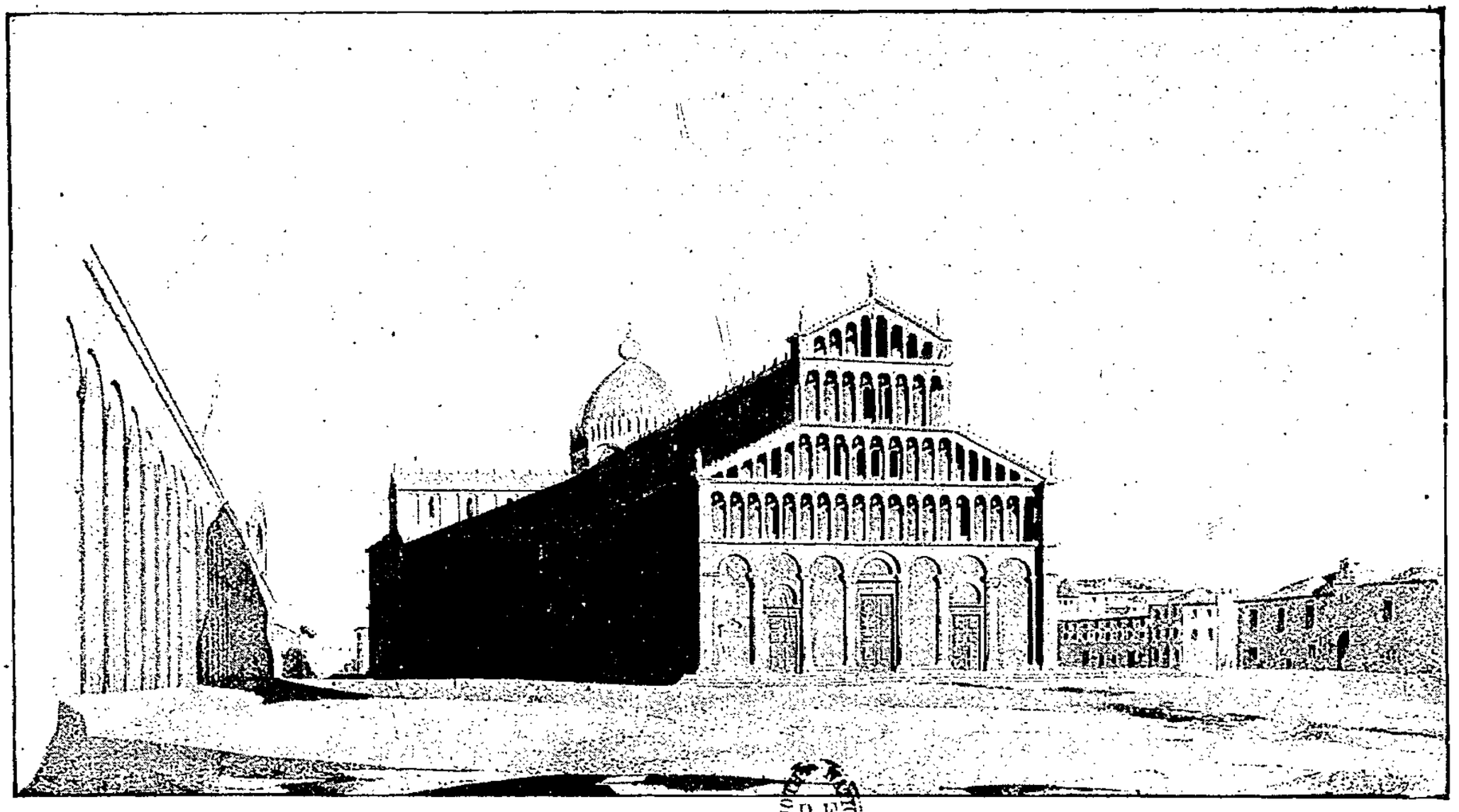


CROQUIS A LA PLUME



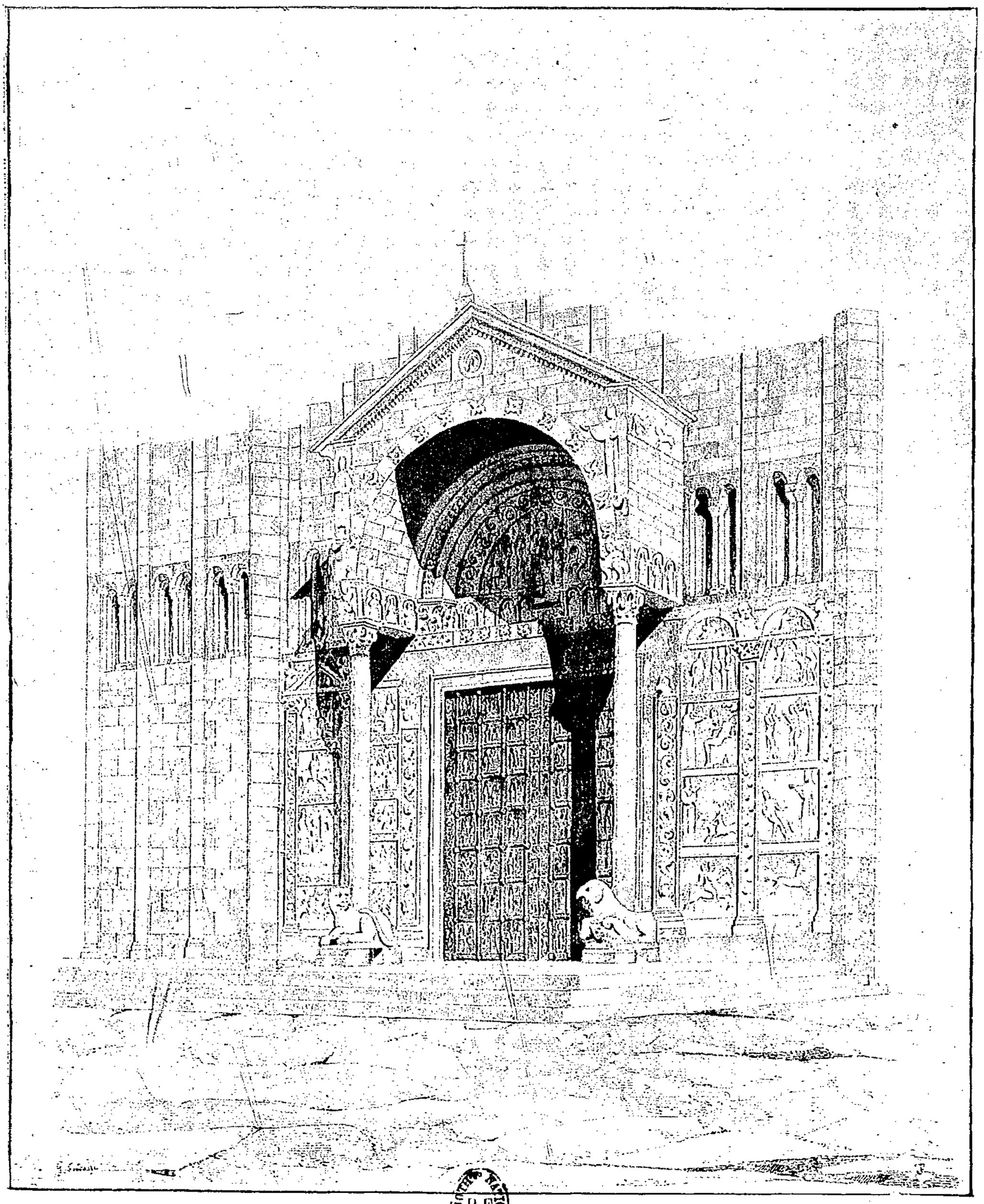
A. — LA PIAZZETTA A VENISE, LAVIS DE GABRIEL TOUDOUZE

(CABINET DES ESTAMPES, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE)



B. — LE DOME DE PISE, LAVIS DE GABRIEL TOUDOUZE

(CABINET DES ESTAMPES, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE)



BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

PORTAIL DE SAINT ZÉNON A VÉRONE, LAVIS DE GABRIEL TOUDOUZE

(CABINET DES ESTAMPES, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE)

LA GRAVURE EN COULEURS AU 18e SIÈCLE

Les habitués du Cabinet des Estampes s'étonnent quelquefois du soin donné dans cette maison à la conservation d'images qui semblent de peu d'intérêt. L'expérience a pourtant montré l'utilité de cet usage. C'est ainsi qu'ont été jadis sauvées de la destruction causée par l'indifférence telles œuvres longtemps dédaignées comme ces jolies gravures en couleurs du XVIIIe siècle, auxquelles on rend maintenant justice et plus que justice. Elles ont passé dans cet asile sûr les années de disgrâce et viennent maintenant au jour éblouissantes de fraîcheur. L'exposition qui va s'ouvrir dans les nouveaux bâtiments construits pour la Bibliothèque Nationale, rue Vivienne, offre à la curiosité publique les plus remarquables d'entre elles, et en leur compagnie, un bon nombre d'épreuves, non plus belles, mais en états plus rares, provenant de collections privées. Il a paru intéressant de rappeler à cette occasion, de façon sommaire, l'histoire et la technique du procédé.

On peut dire d'une façon générale qu'au XVIIIe siècle les gravures en couleurs ont été produites par deux sortes de moyens qui sont encore en usage :

1° A l'aide d'une seule planche encrée de plusieurs couleurs; c'est l'impression à la poupée.

2° Par la combinaison de plusieurs planches encrées chacune d'une seule couleur; c'est l'impression par superposition de tons à l'aide du repérage.

La poupée est un petit tampon affecté à l'encrage d'un seul ton; l'imprimeur se sert d'un nombre de poupées égal au nombre de tons que contient la planche. Le tirage est fait d'un seul tour de presse. Le second système est fondé sur la théorie des trois couleurs élémentaires. Le rouge, le jaune et le bleu donnant par des mélanges en proportions variées toutes les nuances, même le gris noir, le graveur se sert de trois planches qui porteront chacune les travaux, et seulement ceux-là, qui devront être imprimés avec l'une de ces trois couleurs. Une même épreuve sera successivement tirée sur les trois planches qui produiront par superposition et par transparence tous les tons intermédiaires. (Je ne parle pas des planches supplémentaires dont il sera question plus loin.)

L'exacte superposition des trois images dont dépend le succès exige un repérage fait avec soin. Pour l'obtenir, les planches encore vierges de travaux sont placées l'une sur l'autre et l'ensemble est percé de part en part d'un petit trou en quatre points du pourtour. — Le contour général de la composition est gravé sur l'une d'elles puis encré et tiré. Des pointes sont piquées sur le papier aux points qui correspondent aux quatre trous de la planche et l'épreuve encore fraîche est reportée en contre-épreuve sur la seconde planche. Les pointes mises en contact avec les trous de cette planche ont assuré à la contre-épreuve une mise en place identique à la première. Par une opération semblable le dessin est reporté sur le troisième cuivre. Quand la gravure sera terminée, au tirage définitif, les épreuves seront tirées sur les trois planches par le même moyen de repérage et les trois images seront exactement superposées.

Les planches destinées à être imprimées en couleurs ne sont pas gravées par un procédé particulier, mais avec les outils usuels, pointe, burin, eau-forte, roulette; l'atiste grave en mezzotinto ou en aquatinte, s'il le juge bon. Tous ces moyens sont employés concurremment ou isolément. En tout cela le rôle du graveur en couleurs est celui d'un graveur quelconque. Voici ce qui lui est spécial :

1° Les planches destinées à l'encrage à la poupée sont gravées en chacun de leurs points en vue du ton que ce point doit recevoir. Un cuivre gravé pour le tirage en noir ne gardera pas son harmonie s'il est imprimé en couleurs. Le noir étant le même partout, deux groupes de travaux creusés de façon identique donneront des effets de même valeur. Mais dans le tirage en couleurs il faut tenir compte d'un élément nouveau : la valeur relative des tons les uns près des autres. Ainsi, à épaisseur égale un jaune aura une moindre valeur que le rouge. Pour obtenir ces deux tons en valeurs équivalentes, la gravure du jaune doit être plus profonde que celle du rouge.

2° Dans le tirage à planches multiples, ce qui est spécial au graveur c'est d'abord l'effort des yeux et de l'esprit par lequel l'artiste décompose en ses éléments le ton à produire, supputant quelle proportion de chaque couleur simple sera nécessaire pour l'obtenir. C'est ensuite la distribution entre les planches des travaux de gravure et l'évaluation de la profondeur à donner à chaque trait ou point pour qu'il contienne l'exacte quantité de couleur qui lui revient.

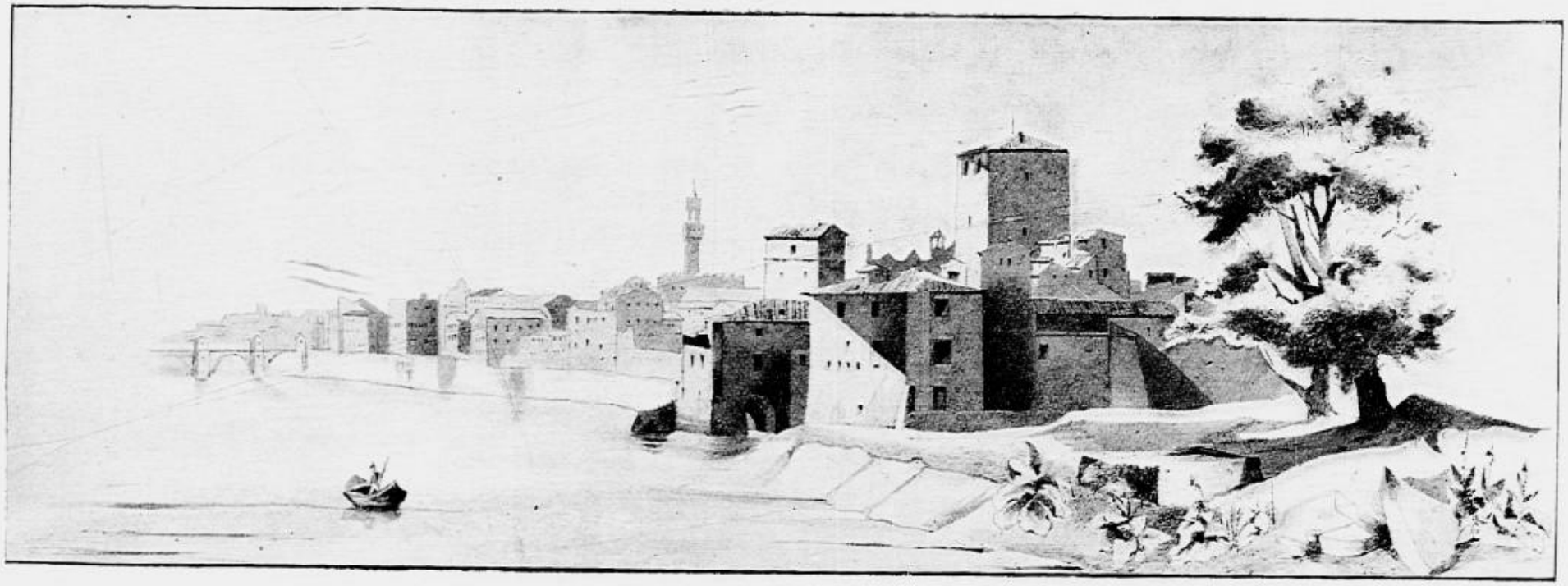
A quelle époque remonte la première impression en couleurs d'une planche gravée en taille-douce? Il faut distinguer entre les deux méthodes qui viennent d'être sommairement exposées.

On a cité comme exemples de tirage à la poupée des estampes de Lastman, le maître de Rembrandt. Mais s'il faut en croire M. de Laborde [1], ces pièces auraient été imprimées en couleurs beaucoup plus tard, à l'époque où la mode du tirage en couleurs s'était répandue. On aurait traité ces cuivres comme on faisait pour d'autres plus anciens. Il arrivait alors qu'on prît des planches du XVI^e^ siècle, dont on remplissait les tailles de plusieurs couleurs, et on offrait ainsi barbouillées, les œuvres des grands maîtres. Quoiqu'il en soit de l'origine, c'est surtout au XVIII^e^ siècle et pour les estampes en pointillé anglais que le procédé fut usité. On en verra un bon nombre d'exemples à l'Exposition de la rue Vivienne.

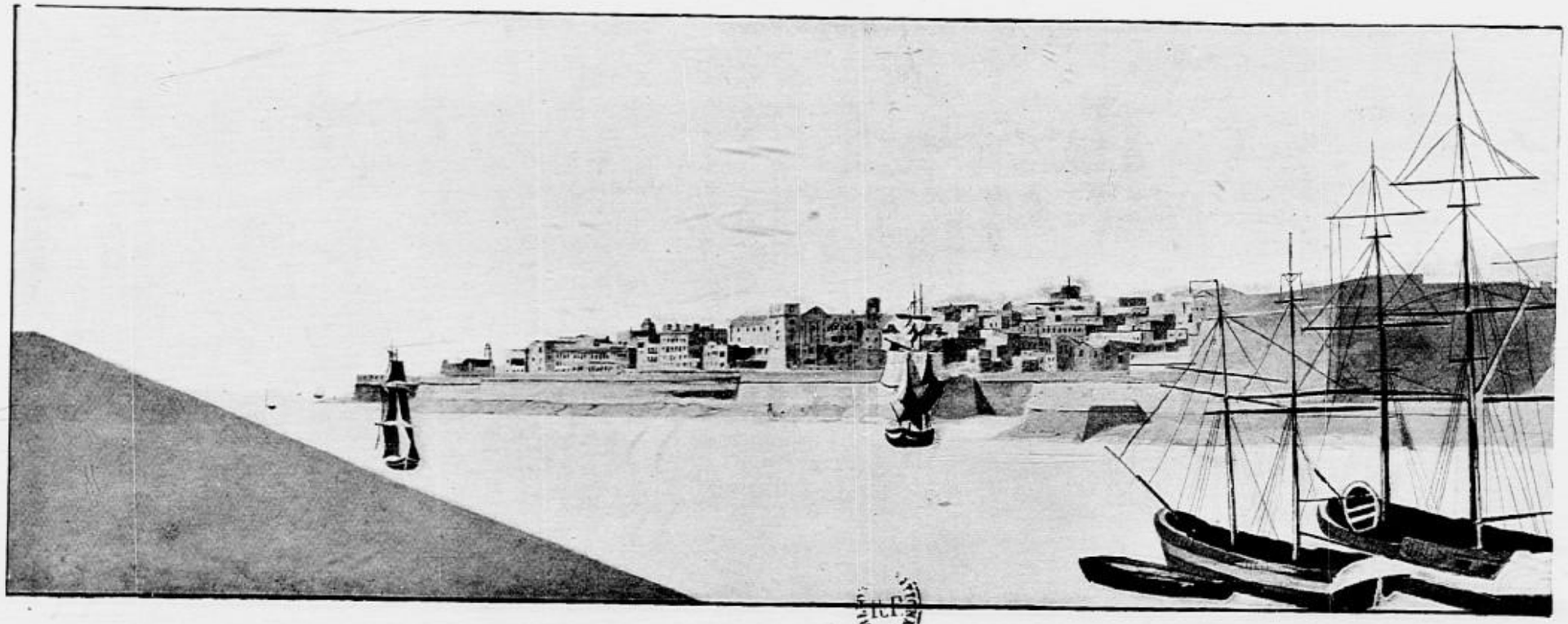
La vogue des estampes anglaises à la fin du XVIII^e^ siècle est un des faits les plus curieux de l'histoire de l'art. Depuis longtemps la France était souveraine en matière de goût; pour la gravure spécialement, Paris possédait l'ensemble de talents le plus merveilleux qui fût jamais. Les Anglais résolurent de s'emparer de cette source de profits. Méthodiquement et à grands frais ils formèrent chez eux une école de gravure dont Ryland et Strange furent les lumières. Une association privée se fonda pour l'encouragement des arts, des manufactures et du commerce, qui disposa de fonds s'élevant jusqu'à 500.000 francs. Le gouvernement anglais seconda le mouvement en accordant des primes pour ce genre d'exportation et en chargeant nos estampes de droits énormes [2]. « Les Anglais dès lors n'hésitèrent plus à s'attribuer la suprématie, ils répétèrent sans cesse et firent répéter par leurs échos qu'ils n'avaient plus de rivaux à redouter dans l'art de la gravure comme dans tout le reste; et ils le

1. L. de Laborde, *Histoire de la gravure en manière noire*. Paris, 1839, p. 366.

2. *Notice sur l'art de la gravure en France*, par P.-P. Ch... (Choffard). Paris, an XII, 1804.



A. — L'ARNO A FLORENCE, LAVIS DE GABRIEL TOUDOUZE (CABINET DES ESTAMPES, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE)



B. — VUE DE MALTE, AQUARELLE DE GABRIEL TOUDOUZE (CABINET DES ESTAMPES, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE)

persuadèrent si bien que leur commerce en couvrit tous les États de l'Europe. Aussi un de leurs auteurs écrivait en 1790, dans un ouvrage dédié au ministre Pitt, qu'au lieu de voir de belles estampes venir de l'étranger en Angleterre, les pièces exportées s'évaluaient alors selon le calcul le plus exact comme 500 à 1, et que le commerce, loin d'être restreint à un seul pays, s'étendait depuis Madrid jusqu'à Moscou. » On ne voit pas de motif raisonnable à cet accès d'anglomanie. L'école française de gravure n'avait pas dégénéré ; ses produits étaient supérieurs à ceux de l'Angleterre. Rien n'y fit.

Le commerce des estampes anglaises procurant des bénéfices considérables, les éditeurs français voulurent en profiter. Le fameux Janinet grava quelques planches pour le bijoutier du Petit Dunkerque qui employait d'autres mains à y mettre des titres anglais, « et grâce à quelques coups de pinceau artistement ajoutés, nos amateurs anglomanes achetaient ces estampes comme manière anglaise supérieure, suivant eux, à la peinture ».

Les Hollandais avaient aussi voulu suivre le mouvement. Josi raconte qu'après avoir étudié la nouvelle manière en Angleterre il était revenu s'établir à Amsterdam, mais qu'il avait eu à lutter contre les mêmes préjugés. « Rien n'était comparable aux estampes anglaises [1] ! Tel mérite que pouvaient en avoir d'autres, il suffisait pour leur disgrâce qu'elles ne portassent pas des titres et des inscriptions en anglais avec le nom du marchand éditeur à Londres. J'avais beau mettre les titres de mes propres gravures en anglais, d'un côté mes compatriotes et mes amis me le reprochaient comme si j'avais eu honte de mon idiome et de mon pays natal, tandis que de l'autre ma réputation et mon intérêt exigeaient que je fisse inscrire sur mes planches l'adresse de mon établissement à Amsterdam où je demeurais alors. Inutilement je cherchai à déprévenir mes compatriotes, il eût fallu payer le double et plus de la valeur d'une estampe gravée et publiée à Londres qu'on aurait préféré d'en passer par là. Cette prévention fut cause qu'un artiste anglais fit copier en Hollande un grand nombre d'estampes de son pays avec les titres et les noms des artistes originaux ; il vendit de ces copies à tous prix avec ce résultat que bientôt tout le pays se trouvant inondé de ces contrefaçons et d'autres qui se faisaient en France, la manœuvre fut découverte et on ne voulut plus ni des contrefaçons ni même des originaux. C'est de ce temps-là qu'on peut dater la chute des estampes anglaises coloriées qui ont donné si longtemps tant de bénéfice. »

Venons maintenant à la gravure en couleurs par le moyen de plusieurs planches. C'est Le Blond qui en fut, dit-on, l'inventeur. Il faut ici distinguer. Bien avant Le Blond on savait se servir de plusieurs cuivres pour imprimer une estampe en taille-douce. François Perrier († 1650) avait ainsi gravé une suite de statues antiques. Il gravait toute sa composition [1] sur un cuivre qui devait imprimer en noir, tirait une épreuve, la reportait encore fraîche sur un second cuivre, ayant bien soin que cette seconde planche s'adaptât exactement à « l'enfonceure » laissée dans le papier par l'impression de la première (il ne semble pas avoir connu d'autre procédé de repérage). Puis, guidé par le dessin reporté en contre-épreuve, il gravait sur la seconde planche quelques travaux destinés à donner des rehauts de blanc. Le tirage définitif se faisait sur papier gris,

1. Collection d'imitations de dessins... commencée par C. Ploos van Amstel..., continuée... par C. Josi. Londres, 1821. Discours préliminaire, p. XV.

1. *Traité des manières de graver en taille-douce...*, par A. Bosse. Paris, 1644, p. 74.

l'imprimeur veillant bien encore à ce que la seconde planche s'ajustât à « l'enfonceure » produite par le passage de la première.

On connaissait donc l'usage de plusieurs planches en taille-douce pour une même estampe, le report du dessin d'une planche sur une autre par contre-épreuve et même une méthode grossière de repérage. On ignorait la gravure en couleurs par superposition de tons

Le mérite propre de Le Blond réside dans l'application qu'il fit à la gravure de sa théorie des trois couleurs primitives. Le Blond avait établi dans son traité du coloris que la peinture pouvait représenter tous les objets visibles avec trois couleurs, le jaune, le rouge et le bleu, puisque toutes les autres sont composées de ces trois tons-là. Il montrait de plus que la réunion par parties égales de ces trois éléments, considérés dans les substances matérielles qui leur servent de véhicule, produisaient le noir.

Pour appliquer cette théorie à la gravure, il fallait se servir de trois planches, affectées chacune à une couleur ; il fallait aussi que ces couleurs fussent employées de telle manière que la première perçât à travers la seconde et la seconde à travers la troisième, afin que la transparence pût suppléer à l'effet du pinceau.

L'exposition de la rue Vivienne présentera à la curiosité publique une des plus anciennes pièces gravées selon ce procédé. C'est le portrait de Louis XV, gravé par Le Blond, que le Cabinet des Estampes acquit pour cinq francs à la vente du graveur Ponce. Il est entièrement modelé au moyen des trois planches. Tous les tons, avec leurs nombreuses nuances, y sont obtenus par la combinaison en proportions variées du jaune, du bleu et du rouge, c'est-à-dire par la gravure plus ou moins profonde de chaque partie des trois planches.

Le Blond n'inventa aucun procédé nouveau pour creuser le cuivre. On se servait alors du burin, de la pointe ou de l'eau-forte, on gravait aussi en mezzotinto ; il adopta le mezzotinto comme le moyen le plus propre à servir son dessein qui était d'imiter les effets de la peinture.

Le mezzotinto, dit aussi manière noire, inventé vers 1640 par l'Allemand Louis de Siegen, diffère autant qu'il est possible de la gravure au burin ou à l'eau-forte. Tandis que le graveur au burin ou à l'eau-forte creuse à la surface du cuivre poli des tailles destinées à donner au tirage des traits noirs sur le blanc du papier, le graveur en manière noire commence par dépolir le cuivre, produisant à sa surface, avec un outil nommé *berceau*, un grain, un réseau d'aspérités propres à retenir l'encre d'imprimerie. La planche, si on la tirait dans cet état, donnerait en épreuve une belle tache noire. Elle est seulement prête à être gravée. Le travail du graveur consiste à user ce grain avec un grattoir en tous les points où il veut obtenir un blanc, l'usant plus ou moins selon qu'il désire un blanc pur ou une demi-teinte. Ainsi, tandis que le graveur au burin trace en quelque sorte du noir sur du blanc, le mezzotinter dégage le blanc du noir, produit la lumière au milieu de l'ombre.

Le mezzotinto fournissant, non des traits comme burin, mais des teintes, était plus propre à imiter les effets de la peinture. Le Blond grava donc ses trois planches en mezzotinto, ayant soin d'ailleurs de les retoucher dans les fortes ombres au burin et même au ciseau.

Il n'est pas possible de donner ici tous les détails du procédé ; voici, d'après Gautier de Montdorge, un aperçu de la méthode qu'employait Le Blond. Il gravait d'abord la planche bleue, puis la jaune, puis la rouge [1]. « Dès qu'on a gravé à peu

1. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences...* Paris, 1757, article *Gravure*.

près la planche bleue, on en tire quelques épreuves et l'on fait les corrections au pinceau : pour cela mettez un peu de blanc à détrempe sur les parties de l'épreuve qui paraissent trop colorées et un peu de bleu à détrempe sur les parties qui paraissent trop claires ; puis en consultant cette épreuve corrigée, vous passerez encore le grattoir sur les parties du cuivre trop fortes, par conséquent trop grainées, et vous grainerez avec le petit berceau les parties qui paraîtront trop claires, par conséquent trop grattées ; mais avec un peu d'attention on évite le cas d'être obligé de regrainer. Cette première planche bleue approchant de la perfection, vous fournira des épreuves qui serviront à conduire la planche jaune ; voici comment :

« Examinez les draperies ou autres parties qui doivent rester en bleu pur ; couvrez ces parties sur votre épreuve bleue avec de la craie blanche, et ratissez la seconde planche de manière qu'elle ne rende en jaune que ce que la craie laisse voir en bleu. — Mais ce que rend la planche bleue n'apporte pas tout ce que demande la planche jaune ; c'est pourquoi vous ajouterez à détrempe sur cette épreuve bleue tout le jaune de l'original, jaune pur, jaune paille ou autre plus ou moins foncé. Si la planche bleue ne fournit rien sur le papier dans une partie où est placé par exemple le nœud jaune d'une mante, vous peindrez ce nœud à détrempe jaune sur votre épreuve bleue, afin qu'en travaillant la seconde planche d'après l'épreuve de la première, vous lui fassiez porter en jaune tout ce que cette épreuve montrera de jaune et de bleu.

« On travaille avec les mêmes précautions la troisième en rouge d'après la seconde en jaune ; et pour juger des effets de chaque planche, on en tire des épreuves en particulier qui font des camaïeux, mais tous imparfaits, parce qu'il leur manque des parties qui ne peuvent se retrouver pour l'ensemble qu'en unissant à l'impression les trois couleurs sur la même feuille de papier. On jugera, quand elles seront réunies, des teintes, demi-teintes de toutes les parties, enfin trop claires ou trop chargées de couleurs ; on passera comme on l'a déjà fait le berceau sur les unes et le grattoir sur les autres. »

« C'est ainsi que furent conduits les premiers ouvrages dans ce genre, qu'on vit paraître il y a vingt-cinq ou trente ans en Angleterre. On devrait s'en tenir à cette façon d'opérer. L'inventeur cependant en a enseigné une plus expéditive dont il s'est servi à Londres et à Paris ; mais il ne s'en servait que malgré lui, parce qu'elle est moins triomphante pour le système des trois couleurs primitives. »

« Pour opérer plus vite, quatre planches sont nécessaires ; on charge la première de tout le noir du tableau ; et pour rompre l'uniformité qui tiendrait trop de la manière noire, on ménage dans les autres planches de la grainure qui puisse glacer sur ce noir. On fera attention de tenir les demi-teintes de cette première planche un peu faibles, pour que son épreuve reçoive la couleur des autres planches sans les salir.

« Le papier étant chargé de noir, la seconde planche qui imprimera en bleu, puisqu'on ne la forçait que pour aider à faire les ombres, doit être beaucoup moins forte de grainure qu'elle ne l'était en travaillant sur les mêmes principes, de même les planches jaune et rouge qui servaient aussi à forcer les ombres ne seront presque plus chargées que des parties qui devaient imprimer en jaune et en rouge et de quelques autres parties encore qui glaceront pour fondre les couleurs, ou qui réunies en produiront d'autres, ainsi que le bleu et le jaune

produiront ensemble le vert, le rouge et le bleu produiront la pourpre. Le cuivre destiné pour le noir sera grené partout, mais sur les autres on pourra réserver de grandes places qui resteront polies. »

On conçoit aisément quelles facilités offrait ce nouveau système, qui permettait de modeler tout le sujet sur la planche de noir, diminuant ainsi beaucoup le travail à effectuer sur les autres planches. Mais on comprend aussi que cette plus grande commodité fût compensée par un défaut : l'introduction d'un peu de conventionnel dans le coloris. Aussi Le Blond se gardait-il bien de faire parade de ce secours étranger à son système ; il n'admettait les planches au delà des primitives que pour exécuter en quinze jours ce qui aurait coûté peut-être deux mois de travail en se bornant à trois planches.

L'exposition de la rue Vivienne présente une pièce intéressante à ce point de vue. C'est l'épreuve portant seulement le jaune et le bleu de l'estampe de Janinet, *Pauvre Minet que ne suis-je à ta place*. On y peut discerner clairement la répartition des travaux entre les planches de couleur et la planche de noir. Les planches de couleur concourent avec la planche de noir à faire le modelé. — Mais quelquefois aussi les graveurs augmentaient l'importance de la planche de noir, la poussant aussi loin que possible, la chargeant de tout le modelé, ne laissant aux autres que le soin de poser des à-plat de couleur. Comme exemple de cette méthode, examinez la *Promenade publique* de Debucourt.

Janinet, Debucourt, Descourtis, Sergent, Alix, les deux premiers surtout, rois de la gravure en couleurs, sont largement représentés à l'exposition de la rue Vivienne.

Janinet se servit le premier du procédé de l'aquatinte pour creuser des planches destinées au tirage en couleurs. On sait que l'aquatinte est un genre de gravure qui permet d'obtenir des effets de lavis. Le cuivre est gravé en pointillé extrêmement fin qu'on peut obtenir de bien des manières. Voici l'une des plus usitées : après avoir gravé à l'eau-forte le contour de la composition, puis déverni la planche, on répand sur elle une couche égale de résine qu'on fait adhérer au cuivre en la chauffant. La planche sera mordue par l'acide qui agira par les interstices des grains de résine, et formera ainsi un pointillé très fin imitant la touche du lavis. Des réserves faites au vernis avant toute morsure permettront d'obtenir des blancs purs, puis des réserves faites successivement après des morsures plus ou moins longues produiront toutes les teintes jusqu'aux plus foncées. En cela l'aquatinte ne diffère pas du procédé ordinaire de l'eau-forte.

Janinet, comme Debucourt, s'est aussi servi de la roulette ; l'épreuve de jaune et bleu que nous avons citée plus haut est ainsi gravée.

En réalité, tous ces artistes n'ont négligé aucun des procédés de gravure connus de leur temps. Profitant des inventions de leurs devanciers, de François et de Demarteau, inventeurs de la manière de crayon, de Saint-Aubin, de Leprince, inventeurs de l'aquatinte, de Le Blond qui inaugura le tirage en couleurs à planches multiples, ils donnèrent à leurs ouvrages, d'une pratique si habile, toute la grâce propre à ce siècle finissant.

C'est le charme émanant de ces œuvres qui attirera le public à l'exposition qui va s'ouvrir ; et c'est au goût de chaque visiteur qu'il appartient de l'apprécier. Nous avons voulu seulement donner de cette technique un exposé sommaire et précis.

JOSEPH GUIBERT.

A PROPOS DES SALONS DE 1906

....C'était l'été passé, dans une auberge de Bretagne, à table d'hôte. Au mur, les mains respectueuses de la patronne, avec un égalitarisme touchant, avaient pêle-mêle appendu quelques toiles laissées pour compte par des peintres de passage, l'une très belle et très mâle, œuvre de jeunesse d'un peintre aujourd'hui de valeur, les autres productions léchées de quelques fabricants soigneux. Sur cet embryon de musée un commis voyageur pérorait, pontifiait, avec un geste connaisseur du pouce qui le rendait merveilleusement comique ; et finalement, enchanté de lui-même et du silence plus ou moins significatif de ses commensaux de rencontre, il concluait, tranchant et autoritaire, en montrant successivement la vigoureuse vision et les falotes tartines : « Çà, voyez-vous, on n'y comprend rien, tandis que celles-là au moins on sait ce que cela veut dire ! »

Homme ingénu, dont le cidre mousseux du cru aiguisait le jugement, je souhaite vivement que le hasard de tes affaires t'amène à Paris en ce printemps et te laisse le loisir d'aller exercer tes facultés au Grand Palais : tu y trouveras beaucoup de choses dont tu sauras « ce que cela veut dire ». Tu y jouiras pleinement de tout ce que tu aimes, et tu auras en outre cette joie de voir que ton opinion si claire est celle de l'immense majorité de tes concitoyens, y compris d'une bonne partie de ceux qui s'intitulent artistes. Tu y verras que beaucoup de tes contemporains jugent les châtaignes à l'écorce, les hommes à la coupe de leurs vêtements, les tableaux à leur léché, les sculptures à leur poli, — n'apprécient que ce qui est accessible aux plus superficielles intelligences, — et font passer toutes les gênantes originalités sous la toise élégamment autoritaire de la banalité ambiante.

Car si la grande foire à la peinture qui sévit depuis la fin du mois dernier existe telle qu'elle est, ne serait-ce pas la preuve, hélas trop flagrante, que l'esprit français se complaît de plus en plus dans la très facile réalisation de cette esthétique de concierges ?

*
* *

Oui, je suis ici l'adversaire résolu des Salons de printemps, en particulier de celui des Artistes Français, que je considère comme inutiles et par conséquent nuisibles en vertu de la formule de Darwin : Ce qui ne sert pas nuit. C'est chez moi une conviction très raisonnée.

Mais comme assez fréquemment on confond volontiers les termes « conviction » et « parti pris », appliquant le premier à sa propre opinion et le second à l'opinion de ses contradicteurs, je tiens à m'expliquer.

Historiquement les Salons peuvent se défendre, à la rigueur : ils remplaceraient, plus ou moins heureusement, les exhibitions d'autrefois dans les sanctuaires des temples, à Delphes ou à Olympie, ou dans les thermes de Rome. C'est possible. Mais ce n'est pas absolu. Et il peut paraître préférable au point de vue historique de concevoir l'activité artistique sous une forme moins réclamiste, celle

que pratiquaient les grands artistes des cathédrales qui ignorèrent le Salon annuel et dont le talent ne s'en porte pas plus mal. Il est vrai que messire Jehan Foucquet exposa ses tableaux sur le Pont au Change : peut-être est-il le promoteur de cette annuelle levée de palettes ? En réalité, le Salon est une invention du XVII[e] siècle et, si vous doutez de cette filiation héroïque, vous n'avez qu'à regarder la couverture du catalogue des Artistes Français : vous y verrez qu'en cette année 1906, ces messieurs nous offrent leur « 124[e] exposition officielle ».

Donc historiquement le Salon est devenu une habitude.

Soit.

Cette habitude ne pourrait-elle pas se perdre ? C'est à savoir.

Ne serait-il pas utile qu'elle se perdît ? C'est à discuter.

Ne serait-il profitable au moins qu'elle se transformât ? C'est très soutenable.

Pour ma part, je ne crois plus les Salons utiles parce que la réunion à date fixe de toutes les productions artistiques en un même lieu clos me paraît également préjudiciable à l'art, aux artistes et au public.

A l'art. Parce que il est matériellement impossible de faire ce qui est absolument nécessaire pour bien mettre en valeur une œuvre, — c'est-à-dire l'isoler de toute autre pour la mettre à son plan réel. Le Grand Palais est déjà de belle taille : s'il fallait une salle pour chaque tableau, ce serait de la folie. Alors si dans un musée où, par définition, il n'y a que des œuvres éminentes, la promiscuité de ces œuvres formant mosaïque sur les murs leur est abominablement préjudiciable (voir la grande galerie du Louvre), si dans ce musée le travailleur se fatigue et s'atrophie le jugement, vous pouvez conclure que l'art ne trouve guère son intérêt dans ce capharnaüm des Salons où, il faut bien l'avouer, l'œuvre éminente est plutôt rare.

Aux artistes. D'abord pour la même raison, retournée à leur point de vue : le tableau de M. Z.... qui, tout seul, pourrait présenter des choses intéressantes, est écrasé par ses deux voisins les tableaux de MM. X... et Y... à qui d'ailleurs, il faut l'avouer en toute bonne justice, il fait de son côté le plus grand tort. En outre, quel encouragement utile, quel résultat fécond l'artiste peut-il espérer de cette promiscuité ? il y a des microbes moraux comme des microbes physiques, et sans même parler des défauts que l'artiste indépendant recueillera dans cette cohabitation, les efforts nécessaires pour entrer, les petites concessions au jury, les sagesses pour obtenir les médailles, les avances pour recueillir les suffrages, lui inoculeront sans qu'il s'en doute des virus malfaisants dont son art se ressentira.

Au public. Celui-ci est par essence moutonnier ; comme dans les boniments des pitres forains, « il suit le monde », et sans hésitation il ira droit à ce qui est moyen, décent, honnête, propre, bien peigné, ce qui n'exige de lui aucun effort, aucune recherche. Réagissant les uns sur les autres, artistes et spectateurs, par un jeu de bascule très visible et très regrettable, s'influencent réciproquement et maintiennent l'art en ce niveau moyen qui est la chose la plus néfaste du monde. *Aurea mediocritas !* La décevante, l'amollissante médiocrité qui a le bon goût de ne gêner personne, de ne pas faire cruellement sentir aux infériorités intellectuelles le prestige agaçant des supériorités, et d'être un genre bien élevé de suicide mental.

Vue sous cet angle, la crise des Salons

est indéniable, et errant dans l'immense désert du Salon des Artistes Français durant les derniers jours d'avril, critiques éreintés, nous nous disions volontiers les uns aux autres : « Par ce temps de grèves, ne pourrait-on suggérer aux peintres de faire grève pendant trois ou quatre ans? »

En réalité, ce qui est utile à l'art, aux artistes et au public, ce sont et ce seront de moins en moins ces foires à la peinture : ce sont et ce seront de plus en plus les petites expositions, les groupes restreints (chapelles si l'on veut, mais chapelles intéressantes parce qu'elles sont des groupements sympathiques et raisonnés) et les expositions particulières où l'artiste se montre seul avec ses œuvres qui se complètent, s'enchaînent, s'expliquent et se commentent. D'un bout à l'autre de l'année, des petites expositions, voilà l'avenir, voilà l'utilité.

*
* *

Mais puisqu'il y a encore des Salons de printemps, qu'en dire?

Oh! le premier sentiment est une lassitude extrême, avenue d'Antin aussi bien qu'avenue Nicolas II. Au fond sont-ils si différents maintenant ces deux Salons? Mais non, ils en arrivent à se ressembler, et le tourniquet du mur mitoyen au rez-de-chaussée et au premier étage n'est-il pas un signe que se vérifie une fois de plus l'universelle loi des vases communiquants?

A la Société Nationale on est fort au calme cette année. Le culte de Whistler y domine et donne une générale tonalité de grisaille. Notre grand Carrière pour la dernière fois y est représenté par une salle qui nous offre l'intérêt poignant des œuvres inachevées. Degas et Claude Monet n'ont point paru : les deux récentes expositions triomphales du dernier chez Bernheim et chez Durand Ruel viennent à l'appui de la thèse que je soutenais plus haut. M. Albert Besnard nous rapporte de Rome la saine vigueur d'œuvres nouvelles. M. Maurice Denis parvient cette année à vaincre l'indifférence hostile de la foule par une exposition empreinte du plus pur traditionalisme, le vrai, celui de Poussin et de Puvis. Dirai-je combien m'ennuient pareillement les œuvres si différentes où se complaisent MM. Boldini et Jean Béraud, maîtres chéris du bon public? Combien m'intéressent les portraits de M^lle^ Louise Breslau et les six vues de Venise de M. Le Sidaner? Mais il est ici deux peintres décorateurs hautement attirants qui sentent et savent la décoration, M. Auguste Lepère d'abord et surtout M. René Ménard dont les deux admirables panneaux sont des œuvres au sens plein du mot. — A la sculpture il y a Rodin, Bourdelle, Lucien Schnegg, Halou, Jean-René Carrière, Dampt. — Enfin la Société Nationale a pris au Salon d'Automne l'heureuse idée des auditions musicales : ces bons petits plagiats sont toujours réjouissants, surtout quand ils viennent en conclusion inattendue d'une hostilité bien connue.

Aux Artistes Français il y a beaucoup, beaucoup d'œuvres et bien peu d'intérêt. Ce Salon qui se pare de l'étiquette « officiel » comme d'une décoration glorieuse, ce Salon qui a un jury tout-puissant, qui distribue des médailles, qui est l'art hiérarchisé, solennisé, caporalisé pourrait-on dire, ne rachète point tant de défauts par sa valeur. Il est bien vide cette année, en dépit de la double exposition de Sèvres et des Gobelins qui fait toucher du doigt par les moins avertis l'état de stagnation dans lequel se maintiennent, avec beaucoup d'efforts assez généralement malheureux, ces deux manufactures.

Retirez à la peinture les très beaux paysages de Maurice Chabas, d'une vigoureuse lumière, les figures de Mlle Dufau, le tableau de M. Adler, ceux de Laparra, Dewambez, Fedrit, etc. (je cite au hasard de mes notes), ceux des étrangers qui tiennent une place redoutable, comme Park, Hope, Spenlove (ce dernier très remarquable), et l'oasis merveilleuse de la salle Henri Martin, regrettez l'absence très remarquée d'Ernest Laurent, — retirez à la sculpture les magnifiques *Fils de Caïn* de M. Paul Landowski, les envois de MM. Ségoffin et Alaphilippe, Vermare et Bouchard, de René Grégoire, et vous verrez ce qui restera !

C'est ici le Salon du poncif, de l'anecdote, du fait divers, le Salon qui est à l'esthétique le pendant de ce que le roman-feuilleton est à la littérature. Ce n'est plus un groupement innovateur de gens qui cherchent, c'est le magasin de confections de la plastique française.

Tous ceux qui sont ici ont complètement oublié qu'il existe quelque chose qui s'appelle la Nature; ils ne savent plus regarder attentivement un homme ou une femme marcher dans la rue. Ils continuent des gestes mécaniques fixés depuis des ans et des ans en des poses convenues par des modèles d'atelier; ils produisent des « machines » petites ou grandes, minuscules ou gigantesques, qui sont leur genre, leur habitude et qu'ils appellent leur manière. Sans catalogue, sans signature, vous retrouverez chacun d'eux aisément, car chacun a sa spécialité dont il ne sort pas, comme la maison X. a la spécialité des pilules digestives et la maison Z. celle des petits fours à la mode. Ce ne sont plus des artistes au sens indépendant du mot, ce sont des fournisseurs qui chaque année, esclaves de la consigne et du Salon, produisent honnêtement ce que le public a l'habitude d'attendre de chacun d'eux : et je vous prie de croire qu'aucun n'a envie de changer de genre; le voudrait-il que d'ailleurs il ne le pourrait pas, peut-être même ne le saurait-il plus.

Et notez bien que rien de cela n'est nul : bien au contraire, c'est prodigieux de facture, c'est éblouissant d'adresse, c'est remarquable de conscience. Eh ! oui, le mot me revient : *aurea mediocritas*; il peut paraître cruel, mais c'est bien cela, la médiocrité dorée : car ce qui est navrant, c'est qu'il y a du talent dans tout cela, beaucoup de talent dépensé sans compter, en un labeur effréné, et que l'on songe avec découragement à ce que presque tous pourraient faire s'ils ne s'étaient pas eux-mêmes bouché leurs yeux pour ne plus voir.

Ce Salon est un Salon de moyennes; or rien n'est terrible comme les moyennes. Il vaut mieux cent fois commettre des erreurs qui témoignent de quelque chose que des moyennes qui témoignent uniquement de l'application. Au collège, ce sont les moyens, appliqués, bûcheurs, les antiques « bêtes à concours » qui ont tous les prix : que deviennent-ils généralement dans la vie ? Le Salon des Artistes Français a ramené l'art à l'honnêteté laborieuse, attendrissante et néfaste d'une classe de bons petits élèves studieux pour lesquels n'a jamais sonné, ne sonnera jamais l'heure de l'émancipation et qui travaillent toute leur vie à une éternelle composition des prix...

Ne serait-il pas utile de transformer les Salons ?

GEORGES TOUDOUZE.

L'INAUGURATION DU *PENSEUR* DE RODIN

Le *Penseur* de Rodin, placé devant les marches du Panthéon, a été inauguré le 21 avril dernier, sous la présidence de M. Dujardin-Beaumetz qui a prononcé un discours fort applaudi, par une nombreuse assistance où se voyaient les personnalités les plus connues des arts et des lettres ; aux côtés du maître Rodin on remarquait entre autres : MM. Albert Besnard, Alfred Bruneau, Gabriel Mourey, Raffaëlli, Auguste Arnaud, Limet, Bourdelle, Guéneau de Mussy, Onésime Reclus, Henri Rivière, Georges Toudouze, René Ménard, Jacques Blanche, etc.

DISCOURS DE M. GABRIEL MOUREY

M. Gabriel Mourey, au nom du comité qui offre l'œuvre de Rodin à l'État, rappelle comment, grâce à de généreux souscripteurs, le *Penseur* va s'ériger au seuil du temple voué au culte des grands hommes :

MESSIEURS,

Je viens remettre à l'État, si dignement représenté ici, le *Penseur* de Rodin et remercier les souscripteurs, les membres du Comité de patronage de la souscription publique et internationale organisée par la Revue *Les Arts de la Vie*, les pouvoirs publics, tous ceux enfin dont le concours moral et matériel nous a permis d'atteindre le but que nous poursuivions et de nous réunir aujourd'hui pour cette belle fête d'art et de pensée.

Nous avions fait un rêve. C'est grâce à eux qu'il a pu devenir une réalité. C'est grâce à eux qu'une œuvre de Rodin, un chef-d'œuvre universellement admiré, son chef-d'œuvre peut-être, s'érige là, au seuil du Temple voué à ses grands hommes par la patrie reconnaissante, en une place dont on pourrait dire, voyant avec quelle noblesse et quelle autorité le *Penseur* en a déjà pris possession, qu'elle n'est si longtemps et si longtemps demeurée libre que pour qu'il vienne un jour, triomphalement, s'y asseoir dans la lumière !

Il y a six siècles et demi, le peuple de Florence conduisait processionnellement à Sainte-Marie-Nouvelle la *Vierge glorieuse* de Cimabué. La ville des fleurs était en liesse ; pauvres et riches, artisans, bourgeois, grands seigneurs, tous se pressaient pour saluer l'image merveilleuse, pour acclamer celui qui par son génie venait d'ajouter un rayon à la gloire de la cité.

En conduisant le *Penseur* devant le Panthéon, en offrant au peuple de Paris, c'est-à-dire en nous offrant à nous-mêmes ce chef-d'œuvre, en nous assemblant, pour le fêter, autour du grand artiste qui a pétri de ses mains et animé de son esprit cette sublime et émouvante figure de la Pensée, nous faisons le même geste, nous accomplissons le même rite d'admiration, d'enthousiasme, d'amour de la beauté et de l'idéal que les Florentins du XIIIe siècle. En célébrant le *Penseur*, en honorant Rodin, nous nous célébrons et nous nous honorons nous-mêmes !

Levez vos yeux, Messieurs, vers cette masse frémissante de bronze.

Du sommet de la *Porte de l'Enfer*, comme Rodin a eu raison de laisser le *Penseur* descendre parmi nous ! Voyez, ce n'est plus le poète suspendu sur les gouffres du péché et de l'expiation, écrasé de pitié et d'épouvante devant l'inflexibilité des dogmes ; ce n'est plus le pèlerin douloureux de la cité dolente ; ce n'est non plus l'être exceptionnel, le héros, le surhumain, le prédestiné ; c'est simplement un homme, notre frère de souffrance, de curiosité, de réflexion, de joie aussi, l'âpre et belle joie de chercher et d'apprendre. Ni

passif ni résigné. De la méditation où il s'abîme, il ne s'éveillera point en méprisant la vie. Les ascètes ont de petits pieds qui ne savent pas se diriger sur les routes humaines et leurs mains sont trop faibles pour étreindre la réalité.

Lui, imaginez-le qui se lève et marche ; il sait les gestes du travail intelligent, de l'énergie utile, de l'effort conscient, de la volonté créatrice. Il saura lutter pour son droit à la vie et à la liberté, il saura mourir pour défendre le patrimoine de pensée, d'héroïsme, d'art, de beauté, de civilisation de sa race.

Nous l'avions souhaité d'abord, on s'en souvient peut-être, installé au cœur de la foule, à l'un des carrefours de la Ville-Lumière, parmi le grouillement, les bruits, les fièvres, les agitations de la rue, dominant le flux et le reflux perpétuels de l'activité humaine, donnant à tous, sans cesse, l'exemple de sa force sereine ; nous l'avions souhaité plus directement mêlé à nos luttes, à notre vie, moins inaccessible en un mot.

Mais la présence du *Penseur* anonyme au seuil du sépulcre où reposent les restes de Rousseau, de Voltaire, d'Edgar Quinet, et du plus grand de nos poètes, lui donne une plus haute signification. Il devient ainsi le gardien de nos gloires, le veilleur de l'enceinte triomphale. Il médite sur les enseignements du passé, il s'assimile les traditions et la grandeur de la famille humaine dont il fait partie, il écoute les voix des héros qui dorment dans l'ombre des cryptes, il se recueille avant de s'élancer vers l'action, comme un conquérant. Le *Penseur* de Rodin, Messieurs, c'est le Colleone des temps modernes.

Quelques mots encore, quelques paroles seulement, que vous attendez, j'en suis certain.

Un homme devait se trouver aujourd'hui parmi nous ; au premier rang, près de Rodin, sa place était marquée. Notre tristesse de savoir que nous l'attendrons en vain est immense. Un grand artiste, vraiment, un grand homme, dont la voix, hélas ! s'est éteinte qui savait dire de si belles et si émouvantes choses, dont les yeux se sont pour jamais fermés qui avaient su pénétrer si profondément le mystère des apparences, dont les doigts sont inertes qui savaient de si douce et de si forte manière modeler les frémissements de la pensée, les mouvements de l'âme sur les visages. La mort l'a frappé en pleine vigueur d'intelligence, en pleine maturité de génie. Nous ne le reverrons plus.

Eugène Carrière, Messieurs, avait, avec Albert Besnard, accepté la présidence d'honneur de notre comité. Il avait applaudi à notre initiative, il se réjouissait d'avance d'assister au triomphe du *Penseur*, c'est-à-dire, pour employer ses propres paroles, « de l'être qui est resté fidèle à l'enthousiasme de la vie intérieure ».

N'est-ce donc pas pour nous, qui l'avons connu et aimé, qui avons pu mesurer la noblesse de son esprit et la tendresse de son cœur, pour nous qui garderons pieusement le souvenir de sa fière existence tout entière vouée au culte de la pensée, n'est-ce donc pas un religieux devoir que de faire participer sa mémoire à cette solennité, afin que, malgré l'inexorable rigueur du destin, il soit encore, il soit toujours des nôtres...

Leconte de Lisle, en un de ces accès de nirvanisme dont il était coutumier, aspirait au jour où « affranchi de vivre » il ne saurait plus

> La honte de penser et l'horreur d'être un homme.

Sous le rythme divers des heures et des saisons, avec tout l'infini du ciel sur sa tête, parmi le silence qui tombe de ces murailles sacrées, le *Penseur* de Rodin, au contraire, apprendra aux générations des siècles à venir, à ceux qui souffrent, à ceux qui luttent, à ceux qui espèrent, à ceux qui travaillent, à ceux qui aiment, à ceux qui vivent en un mot,

> La gloire de penser et l'orgueil d'être un homme.

BIBLIOGRAPHIE

MANET, par Th. DURET. 1 vol., Fasquelle, éditeur.

C'est avec un soin pieux que M. Théodore Duret s'est fait l'apôtre convaincu de l'œuvre de Manet, et après la triomphale apothéose que son culte affectueux ménagea à son ami au dernier Salon d'Automne, après le succès que le *Bon Bock*, parmi d'autres œuvres, recueillit il y a quelques mois, chez Durand Ruel, ce nous est une joie de pouvoir relire en une charmante petite édition le *Manet* que l'excellent critique d'art vient de rééditer en lui adjoignant douze illustrations.

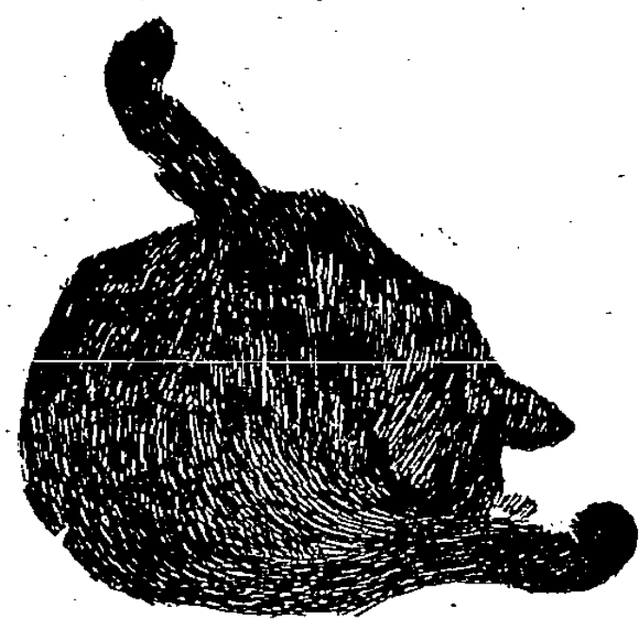
LE CORBEAU, DESSIN DE MANET

L'auteur si artiste de cette *Critique d'Avant-Garde* que la maison Charpentier publia en 1885, et de cette belle histoire de *James Mc. N. Whistler* que Floury nous donna en 1904, a eu pour Manet une affection profonde, et c'est avec cette affection entière qu'il a ciselé les pages si précises, si complètes, qu'il a consacrées à la mémoire de l'homme qui restera un des artistes les plus attaqués et les plus triomphants de l'École française.

Nous avons dit ici même (compte rendu du Salon d'Automne, n° 6 de 1905) ce que nous pensions de l'œuvre de Manet, nous n'y reviendrons pas; nous nous bornerons à dire que le livre de M. Duret, dans sa sobriété élégante, reste un modèle de biographie artistique. Aujourd'hui, en dépit de tous les efforts, Manet n'a pas encore conquis dans l'esprit superficiel du grand public la place maîtresse qu'il occupe dans la compréhension des artistes, mais malgré cela il ne saurait plus être accepté de ces jugements hâtifs, bizarres, souvent d'un comique intense, que nous entendîmes parfois formuler au Salon d'Automne par certains visiteurs : le livre, le beau et bon livre, solide, sans déclamation d'esthétique transcendentale, le livre de sincérité, le livre d'explication claire est là. On ne peut plus, on ne doit plus parler de Manet sans l'avoir lu et relu.

M. Th. Duret a donc non seulement élevé un monument essentiel à la mémoire de son ami disparu; il n'a pas seulement montré une fois de plus la belle valeur de son tempérament de pur et noble artiste, uniquement épris de beauté et de liberté esthétique : il a aussi, nous n'en saurions douter, fait faire à la compréhension de l'œuvre de Manet par les gens de bonne foi mais encore mal éclairés, un pas essentiel, mieux encore, le pas définitif.

Ges T.



CHAT, DESSIN DE MANET

MEMORANDUM

C'est avec un regret profond qu'au moment de clore ce fascicule, retardé dans sa publication par les événements courants, il nous faut enregistrer deux morts : celle de M. Jules Protat, l'excellent imprimeur d'art, esprit élevé et collectionneur distingué, dont la perte sera vivement ressentie de tous ceux qui eurent des rapports avec lui pour l'impression des belles éditions d'art dont il s'était fait le très érudit et très remarquable spécialiste; ensuite celle de M. Émile Molinier, dont la disparition soudaine et inattendue porte aux études d'archéologie française un coup très sensible, et va creuser un vide très large dans les rangs de ceux qui s'occupent de ces questions et parmi lesquels il tenait une place prépondérante.

NOTRE PROCHAIN NUMÉRO

Nous avons l'honneur de prévenir les lecteurs du *Musée* que, profitant de la nouvelle actualité donnée au golfe de Naples par la récente éruption du Vésuve, nous avons l'intention de consacrer à Pompeï le numéro du 31 mai et de leur donner à ce propos la primeur d'un chef-d'œuvre inédit du grand statuaire Lysippe récemment découvert en Campanie, et dont nous nous sommes assurés pour leur agrément la première publication.

Le Gérant : M.-A. DESBOIS.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

L'EXODE DES ŒUVRES D'ART

Le goût pour les collections d'œuvres d'art change de pays assez périodiquement; depuis la première moitié du siècle précédent, la chose, quoique peu remarquée, est très visible.

D'abord, c'est l'Angleterre qui, prise d'un beau zèle, jette soudain feu et flamme, à l'arrivée en Grande-Bretagne des marbres de Phigalie en 1814 et de ceux du Parthénon en 1816; cette ardeur ne se ralentit pas et au contraire en 1856 avec Newton se manifeste par des fouilles et des acquisitions retentissantes. Le *British Museum* termine cette période d'activité par plusieurs coups d'éclat, grâce à la coopération d'un de ces hommes dont le goût inné, joint à une science consommée de la chasse à la pièce rare, fait un auxiliaire incomparable pour l'érudition : nous avons nommé Castellani.

Ensuite entre en lice l'Empire allemand où Böde, appliquant dans le domaine des arts les principes pangermaniques de Bismarck, crée de toutes pièces, et dans un esprit tout nouveau, deux musées incomparables, le *Königlische Museum* et le *Friederische Museum*, le premier consacré au grand art, le second aux arts industriels.

Et maintenant voici que, jalouse de la vieille Europe, la jeune Amérique se jette dans la mêlée avec une ardeur d'autant plus redoutable que les musées d'Europe sont entrés en sommeil et que les États-Unis ont trouvé un Mécène avec lequel ne saurait lutter aucun musée du Vieux Continent.

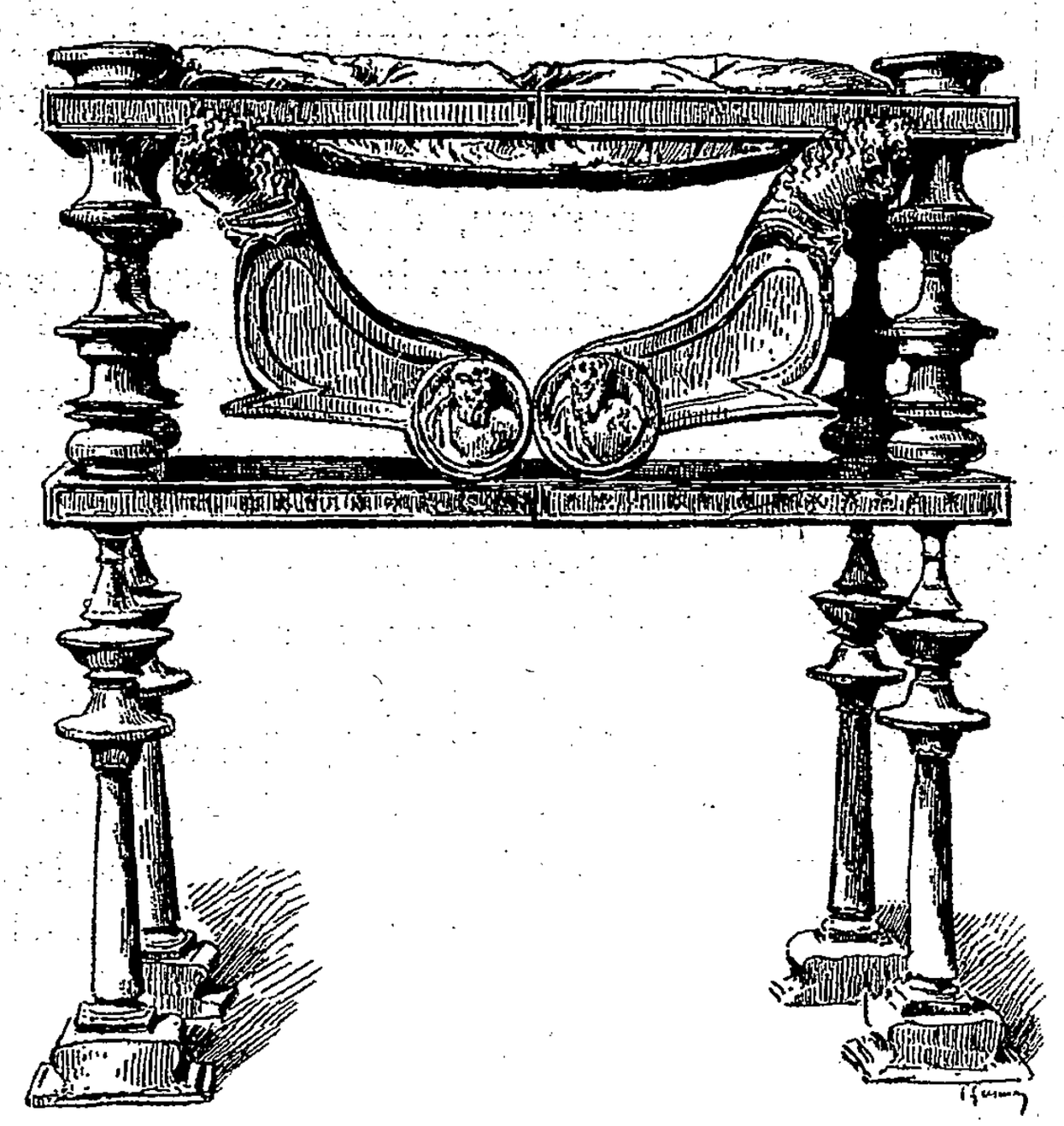
M. Pierpont Morgan depuis de longues années a commencé une collection qui de jour en jour s'enrichit dans des proportions formidables et qui ne comporte guère que des pièces uniques. Mais chez lui ce n'est pas jouissance personnelle et forcément égoïste : c'est volonté arrêtée d'utiliser sa puissante fortune à doter son pays d'un enseignement pratique, d'une leçon de choses artistique, à susciter chez ses compatriotes une floraison intellectuelle par le contact journalier de la foule américaine avec la pensée vivante des artistes disparus. Aussi pour lui il ne s'agit point de former un musée indistinctement

hospitalier à tout ce qui est relique du passé, mais de constituer une rare sélection de tout ce qui peut être utile à l'avenir. C'est une noble ambition que celle de servir ainsi son pays; Carneggie fait de même dans le domaine scientifique en fondant des bibliothèques, Rockefeller pour d'autres institutions : l'Amérique est un heureux pays.

M. Pierpont Morgan vient de passer à Paris une quinzaine de jours et il y a dépensé, dit-on, trente-huit millions en objets d'art, qui vont passer outre-Atlantique.

Pour nous, c'est toujours une tristesse de voir disparaître des œuvres qui nous tiennent d'aussi près par des liens de race, de communauté d'idéal et de sang; c'est un peu de nos morts, un peu de notre histoire, un peu de nous-mêmes qui s'en va. Il est vrai qu'une très haute idée peut nous consoler, c'est que ces objets auront là-bas une seconde vie, une vie d'exemples, et qu'ils porteront aux peuples jeunes d'outre-mer la haute floraison de notre idéal passé pour les aider à dégager leur idéal futur. Cependant parmi ces objets, certains tiennent vraiment de trop près à notre histoire pour les laisser partir ainsi et il faudrait qu'aucun sacrifice ne coûtât pour arrêter leur exode.

LE MUSÉE.



MOINEAU. — FRESQUE DE BOSCOREALE (GRANDEUR NATURE)

LA BANLIEUE DE POMPEÏ

BOSCOREALE, BOSCOTRECASE ET LA MARINE DU SARNO

« *Le voilà, ce Vésuve couronné jadis de pampres verts, dont le fruit généreux inondait de jus nos pressoirs ! Les voilà, ces coteaux que Bacchus préférait aux collines de Nyse ! Naguère encore les Satyres dansaient sur ce mont, il fut le séjour de Vénus, plus cher à la déesse que Lacédémone ; Hercule aussi l'illustra de son nom. Les flammes ont tout détruit, tout enseveli sous des monceaux de cendres ! Les dieux mêmes voudraient que leur pouvoir ne fût pas allé jusque-là.* »

MARTIAL.

Le 23 août 79, le Vésuve se réveillant de son sommeil millénaire jeta l'épouvante et la mort parmi les populations insouciantes qui avaient pris demeure jusque sur les flancs du Titan endormi. Plus de seize siècles après une de ces petites villes joyeuses détruites par le volcan a été peu à peu déblayée et, apparition lugubre mais captivante en même temps, elle nous montre toutes les phases poignantes de ce drame, de cette mort brutale surprenant des milliers d'individus dans la force de la vie, et brisant aussi facilement un mur de forteresse que le corps délicat d'un enfant. Et les humains d'aujourd'hui se penchent sur ce gouffre de souffrances comme hypnotisés par cette image de douleur et de mort. D'un même regard épouvanté et charmé tout ensemble, ils contemplent les empreintes des cadavres horriblement contorsionnés, la vaste étendue des ruines désolées et le ciel bleu, les grands jets de lumière d'un soleil éblouissant, la mer couleur d'opale qui vient baiser doucement les derniers blocs de lave. Et ce contraste rend encore plus lugubre la ville morte et ce coin à tout jamais aride serti dans un cadre de si vivifiante beauté.

Il y a quelques mois, le Vésuve de nouveau en fureur menaçait comme jadis les paisibles villageois à portée de sa colère, et comme jadis le *lapillo*, réduit en poussière brûlante, dispersé au loin par le vent, jetait sur une large zone l'épouvante de la mort la plus affreuse, la lente mort par l'ensevelisse-

ment et l'asphyxie, tandis que la lave noire et gluante coulait lentement vers les habitations et qu'à son approche les arbres se tordaient de douleur avant de s'enflammer à son contact comme un bouquet d'artifices.

Heureusement cette fois le danger s'est dissipé; mais les populations des communes vésuviennes ont revécu dans des heures d'angoisse les préludes de la catastrophe fatale. Ce sont surtout les communes de Boscotrecase et de Boscoreale qui ont souffert de cette tourmente, ces contrées qui, il y a quelques années, ont mis en émoi le monde archéologique.

On n'a pas encore donné un résumé d'ensemble des fouilles de cette banlieue de la coquette Pompeï, une monographie de ces villas parsemées sur le coteau de Boscoreale (contrada Pisanella), des boutiques et des maisons situées le long de la mer alors plus proche (contrada Bottaro). J'ai assisté en partie à ces fouilles et j'ai vu le contraste entre ces campagnes ensoleillées, avec leurs lourds ceps de vigne formant une chaîne de verdure et de grappes dorées autour des arbres, avec dans l'air lumineux les légers flocons que la brise arrache aux plantes de coton et ce coin aride et lugubre où s'entassent comme dans un énorme cercueil tous ces squelettes de maisons, toute cette vie subitement figée par la mort.

A Boscoreale, la vie est partout autour de vous; tandis que la pioche du fouilleur attaque les anciens débris, tout à côté le laboureur pousse sa lourde charrue, une jeune paysanne étend du linge, chantant avec une cadence tout orientale un de ces jolis airs en ton mineur qui exhalent toute la nonchalante poésie du Napolitain. Les feuilles des arbres murmurent aussi leur chanson et le moineau pétulant vient se poser effrontément à quelques pas de vous, tandis que l'on exhume des ruines l'image spirituelle d'un de ses congénères, peint de si gracieuse et impressioniste manière il y a dix-huit cents ans par un inconnu. (Planche XXVII).

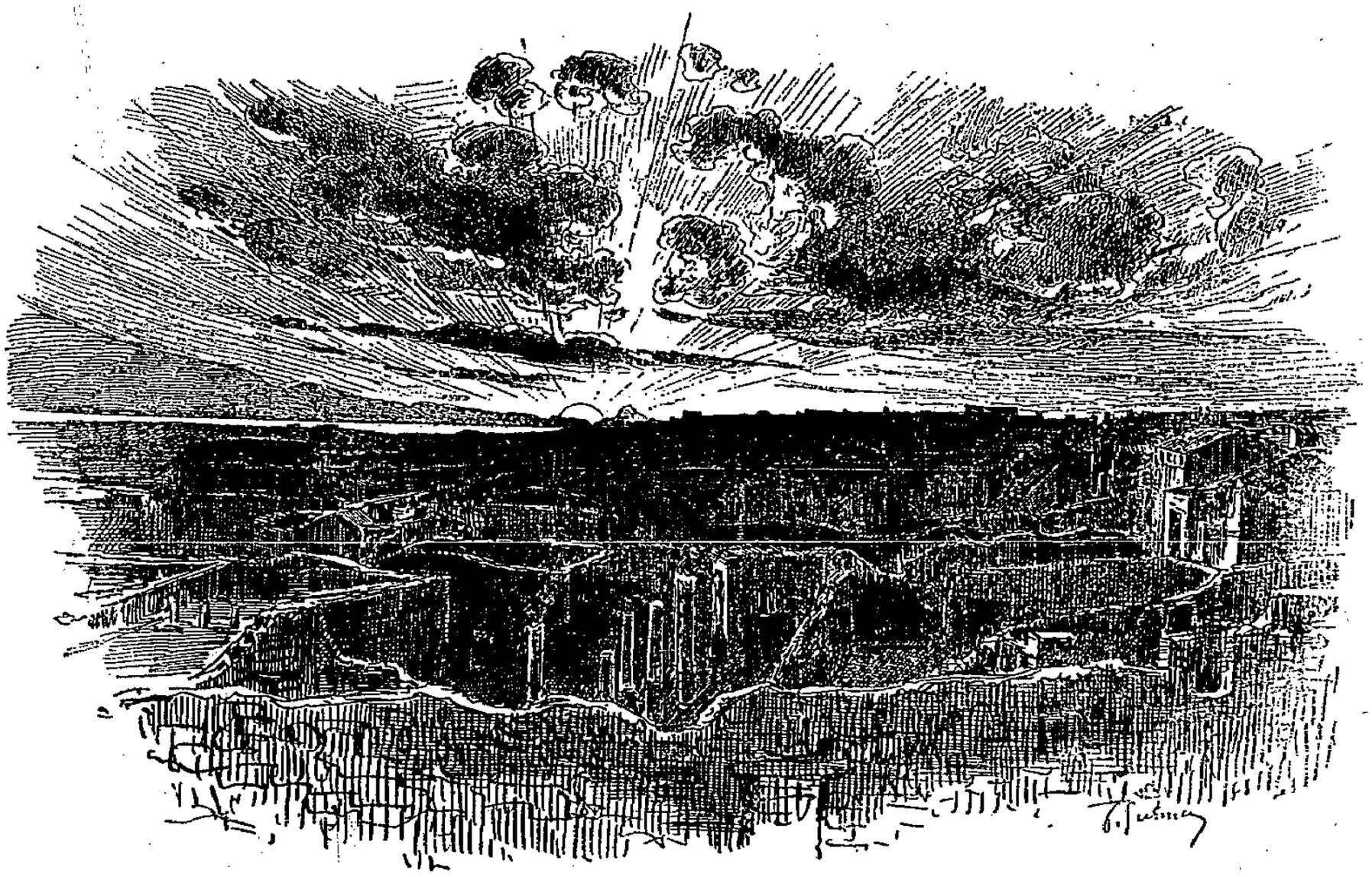
Dans la contrada Bottaro, c'est la même poésie de la vie qui berce la mort et cette poésie est douce au cœur.

Ce sont ces fouilles qui ont inspiré cette charmante nouvelle du grand romancier Gustave Toudouze, *La Vénus des Sépulcres,* et c'est son fils et Jean de Foville de la Bibliothèque nationale qui se joignent à moi pour essayer de reconstituer un peu de la vie et de la pensée qui, il y a dix-neuf siècles, animaient ces lieux et ces corps, tous ces morts douloureux dont les objets familiers nous disent les goûts et les aspirations.

Lorsque ces pauvres ossements apparurent au jour, les prêtres de la petite église voisine, prévenus, vinrent en habits sacerdotaux les asperger d'eau bénite. Ce fut une touchante cérémonie, au milieu du silence de cette cam-

pagne riante; qui sait si parmi les esclaves qui moururent asphyxiés autour de Maxima ne se trouvait pas quelque adepte de la nouvelle religion, si consolante pour les souffrants? L'impitoyable intérêt de la curiosité humaine a voulu néanmoins que ces ossements recouverts de plâtre aillent exhiber dans le petit musée de Pompeï les hideuses convulsions d'une mort atroce. Pour nous, le seul intérêt fécond est celui qui sonde l'âme du passé. Cherchons-la autour de cette riche vaisselle et de ce mobilier élégant qui faisaient l'orgueil de Maxima, autour de ces peintures éblouissantes qui dans des portraits incomparables nous donnent presque la physionomie tout entière d'une race, cherchons-la dans cette myriade de bibelots qui révèlent mainte occupation, mainte tendance; cherchons-la dans la reconstitution de la scène tragique qui se passa près du gué du Sarno, parmi cette foule affolée qui se pressait emportant tout ce qu'elle avait de plus précieux; cherchons-la dans cette villa placée près de la mer, loin des bruits de la cité, du côté de Stabies, en face de l'isoletta di Rivigliano.

A. S.



SOLEIL COUCHANT SUR POMPEI ET LA BAIE DE STABIES, DESSIN DE PIERRE GUSMAN

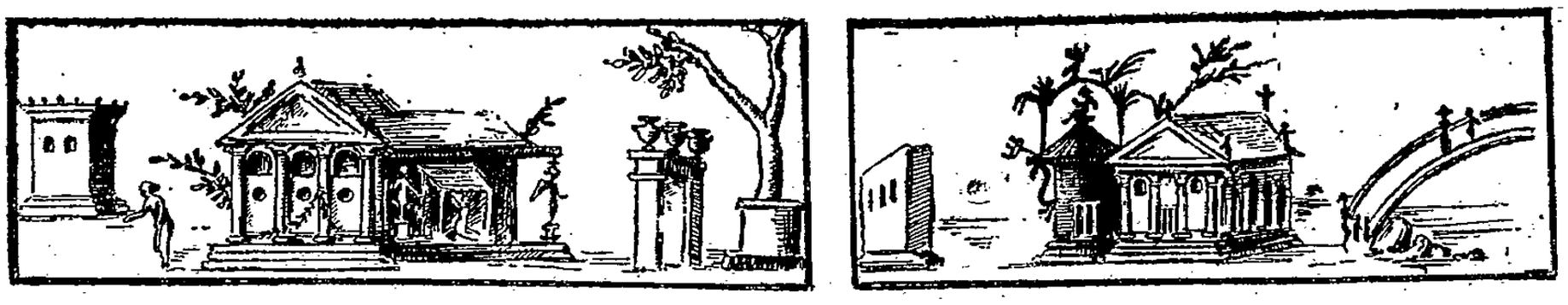


FIG. 1. — PANNEAUX DU TRICLINIUM

PREMIÈRE PARTIE

LES VILLAS DE BOSCOREALE

I

LES PEINTURES

..... Un doute plane sur lui, sur son nom, sur sa véritable personnalité : était-il Publius Fannius Synistor, comme tendrait à le prouver l'inscription d'une mesure de capacité trouvée auprès de sa *villa rustica* [1] ? N'était-il pas plutôt Lucius Herennius Florus, comme paraîtrait le démontrer un cachet de bronze trouvé dans une des chambres de sa luxueuse maison..... ?

Dix-huit cent vingt-sept années ont coulé depuis lors, et nul ne peut savoir si son corps misérable, foudroyé en pleine vie, en pleine santé, en pleine jeunesse, s'est lentement dissous dans les cendres chaudes bavées par le monstre Vésuve, ou si, beaucoup plus tard, vieillard gardant le tragique souvenir de la grande catastrophe, quelque part sur la côte enchantée de Sorrente ou de Baïes, il s'est endormi de l'éternel sommeil laissant un jeune fils, orgueil de sa *gens*, pour conduire son cortège funèbre et continuer sa race..... ?

Dans la nuit d'épouvante dont frissonne Pline le Jeune et dont meurt Pline l'Ancien, est-il, avec sa jeune femme, au nombre de ces fuyards éperdus qui cherchent le salut à l'embouchure du Sarno et n'y trouvent que la mort ? Son voisin de la *Pisanella*, comme à Pompeï la famille de Diomède, s'enferme avec sa compagne, son esclave et son trésor d'argenterie au fond de son

1. *P*(ubli) *Fanni Synistoris s*(extarios) *xxiiii* (Barnabei, *La Villa pompeiana di Publio Fannio Synistore*, p. 19. Rome, 1901).

cellier où, cadavres tragiques, la cendre pour les siècles va mouler leurs squelettes au creux de leur refuge transformé en prison. Mais lui, plus clairvoyant, ramenant sa toge sur sa tête pour se protéger contre les chutes des pierres, et de son courage intrépide soutenant ceux qui l'entourent, parmi les crevasses, les flammes, les gaz méphitiques, sur le sol trompeur que remuent les houles souterraines, ne s'en va-t-il pas avec les siens à l'aventure vers le salut possible, le cœur déchiré, abandonnant aux puissances mauvaises de la Mort et du Volcan les images de ses parents dressées aux murs de sa maison..... ?

Ou bien encore n'est-il pas quelque jeune patricien de noble famille, par ses affaires ou ses plaisirs retenu d'ordinaire à Rome dans les services impériaux, auprès de la cour, et surpris soudain par l'effroyable désastre où périt la maison gracieuse qu'au flanc ombreux de la montagne, sybarite averti, il venait inaugurer en y conduisant peut-être quelque jeune épousée, et sous le fier regard des portraits de famille, ancêtres vénérés, sanctifiant son jeune amour en des fêtes nuptiales que le caprice des choses transforme méchamment en Triomphe de la Mort..... ?

Nul n'a pu le savoir. Et c'est un des mille secrets qu'a gardés la tourmente de feu, une des mille réalités que le Vésuve a rayées de la Vie dans cette contrée bénie où se déchaîna la rage de sa folie furieuse et où rien précisément n'est si adorable, si délicieux que la Vie.

Or de la Vie, l'homme qui ordonna cette maison dut en jouir mieux que personne parmi ces Romains qui cependant connaissaient tous les raffinements de l'existence. Car cet inconnu dut être un intelligent, un fin, un distingué, un vrai intellectuel de la race supérieure qui venait de donner un Mécène et qui plus tard donnerait un Médicis; ce quasi-anonyme sur l'existence duquel jusqu'ici nous ignorons tout, cependant par induction se révèle à nous rien que par les murs de sa maison vide, — et ce n'est pas le moindre charme de ces ruines de Boscoreale que, dans cette riche demeure, de sentir l'âme énigmatique de cet inconnu errer mélancoliquement parmi ces peintures qu'il aima et se plaindre de la destinée amère, de la destinée jalouse qui lui ravit son bonheur.

Sa tombe comme sa vie ne nous sont point connues, et sans savoir trop de quel nom l'appeler, il est doux, en pensant à lui, de lui accorder le salut fraternel que les morts antiques demandaient au passant pieux, de murmurer dans la langue abolie la formule rituelle : « *Sit tibi terra levis!* ». Oui, « *que la terre te soit légère* », et qu'après dix-huit siècles le vœu latin ait encore sa puissance magique, car qui que tu aies été, maître de cette demeure, homme disparu, esprit inconnu que notre souvenir salue, tout en ta maison morte

nous dit que tu fus un artiste et ceci nous suffit pour te dresser, à la mode antique, la stèle de mémoire que l'on doit aux amants de l'éternelle Beauté....

*
* *

Certes, à ce beau nom d'artiste il a tous les droits ; car y compris la maison tant vantée des Vettii, dans cette tragique Pompeï dont le grand cadavre gît tout à côté, il n'est pas une maison qui pour ses peintures vaille cette villa, jadis gracieusement enfouie dans les verdures de Boscoreale, et des fenêtres de laquelle on pouvait voir, panorama unique, d'un côté, au bas de la colline, Pompeï avec au loin la fraîche lumière du golfe de Stabies miroitant au soleil, et de l'autre côté la masse imposante du Vésuve alors entièrement couronné de vignobles, ruisselant de pampres et d'arbres chevelus.

Parmi ces riches propriétaires, qui, inconscients des lendemains terribles, pour fuir le vacarme joyeux de la bruyante petite ville campanienne, s'étaient rapprochés du redoutable mont endormi depuis des siècles dans sa trompeuse torpeur, — pas un ne pouvait rivaliser de goût décoratif avec lui. Sans doute ne l'avait-il point fait construire lui-même sa précieuse villa qui se divisait en deux parties, l'une fort vaste et visiblement grande habitation de luxe, l'autre plus petite et simple, quoique confortable, *villa rustica*. En effet, un *graffito* inscrit sur un chapiteau de colonne nous enseigne que la maison fut vendue aux enchères le 7 des ides de mars sous le premier consulat de Germanicus (c'est-à-dire le 9 mai de l'an 12 après Jésus-Christ, an 765 de Rome) [1]. Bien que le nouveau propriétaire ait pu la faire remanier, cette maison, — œuvre d'un architecte dont nous avons la signature, retrouvée sur une tablette de pierre avec accompagnement des outils symboliques et ainsi rédigée : « MARIO STRUCTOR », — affectait déjà sans doute les apparences luxueuses qu'elle a au point de vue purement architectural ; mais sa décoration picturale date probablement, étant données ses caractéristiques, d'une époque légèrement ultérieure, et a eu pour premier ordonnateur, sinon le propriétaire de l'an 79, au moins son père.

Admettons ce dernier cas qui serait exact si le possesseur de l'an 79 avait été un jeune homme, l'organisation première de la maison aurait eu lieu entre l'an 12 et l'an 63, date du premier tremblement de terre qui secoua si rudement la région pompéienne et accumula les ruines. La

1. *Viii idus Maias auct*(io) *fact*(a) *Germanico co*(n)*s*(ule) (Barnabei, *La Villa pompeiana di P. Fannio Synistore*, p. 14, Rome, 1901).

A. — L'ATHLÈTE

B. — LA CITHARISTE

LES PORTRAITS DE BOSCOREALE

(METROPOLITAN MUSEUM DE NEW-YORK)

belle villa de Boscoreale fut très éprouvée et porte les traces des ravages qui s'y produisirent : c'est ici que notre inconnu entre à son tour en scène par une réfection complète de sa maison. Les constatations faites au cours des fouilles ont en effet prouvé que l'éruption de 79 avait surpris des ouvriers au travail; en particulier on refaisait la salle de bains et on transformait les chambres à coucher; la *villa rustica* seule était habitée à ce moment et le propriétaire pouvait fort bien s'être restreint à cette demeure plus réduite durant le temps qu'il faisait, sous sa surveillance, remanier sa demeure.

Je ne connais pour ma part rien d'aussi pleinement, d'aussi sérieusement romain, d'un enseignement aussi haut au point de vue de la psychologie historique d'une race, que l'ensemble décoratif dont nous sommes redevables au goût de cet homme, ou de ces deux hommes, suivant l'hypothèse que l'on voudra adopter. Et il n'y a pas de jouissance plus profonde que celle de se trouver ainsi en face d'une œuvre d'art qui est en même temps un haut document d'humanité.

L'esprit entier, dominateur, à la fois positif et superstitieux, autoritaire et jouisseur, brutal et raffiné de la race, se reflète comme en un miroir dans les peintures de ces murs rutilants de la pourpre profonde chère aux décorateurs romains.

Oui, c'est bien cette même pourpre qui ici s'impose d'abord, cette pourpre qui chante si glorieusement sous le grand soleil flambant des étés campaniens, la pourpre signe de puissance, la pourpre qui flotte au labarum des vexillaires, souligne du trait sanglant du laticlave la toge des sénateurs et couvre les épaules du triomphateur montant au Capitole, — la pourpre, couleur favorite de Rome guerrière et conquérante. La vague rouge qui éclabousse si largement les murs de Pompeï à travers les quatre styles décoratifs catalogués par Vitruve, ici s'est abattue éblouissante, baignant les parois des salles, saisissant, accaparant le regard, le retenant, l'hallucinant presque de la fanfare triomphale et dure qu'elle jette orgueilleusement à travers la ruine sortant de la terre et qui éclate pareille à ce brutal chant de victoire, à cette rauque clameur que les buccins de bronze lançaient sauvagement à travers les champs de bataille pour célébrer dans les crépuscules la victoire des légions et la gloire neuve des consuls triomphants.

Et quand, échappant enfin à la suggestion première de tout ce rouge qui est l'évocation magique de l'âme romaine dans toute sa plénitude, on pénètre plus avant dans le détail, ce sont, sous le premier éclat de cette révélation d'ensemble, toutes les qualités de la race romaine que présentent tour à tour les divers motits qui, prenant la pourpre pour cadre et pour leit-motiv, nous

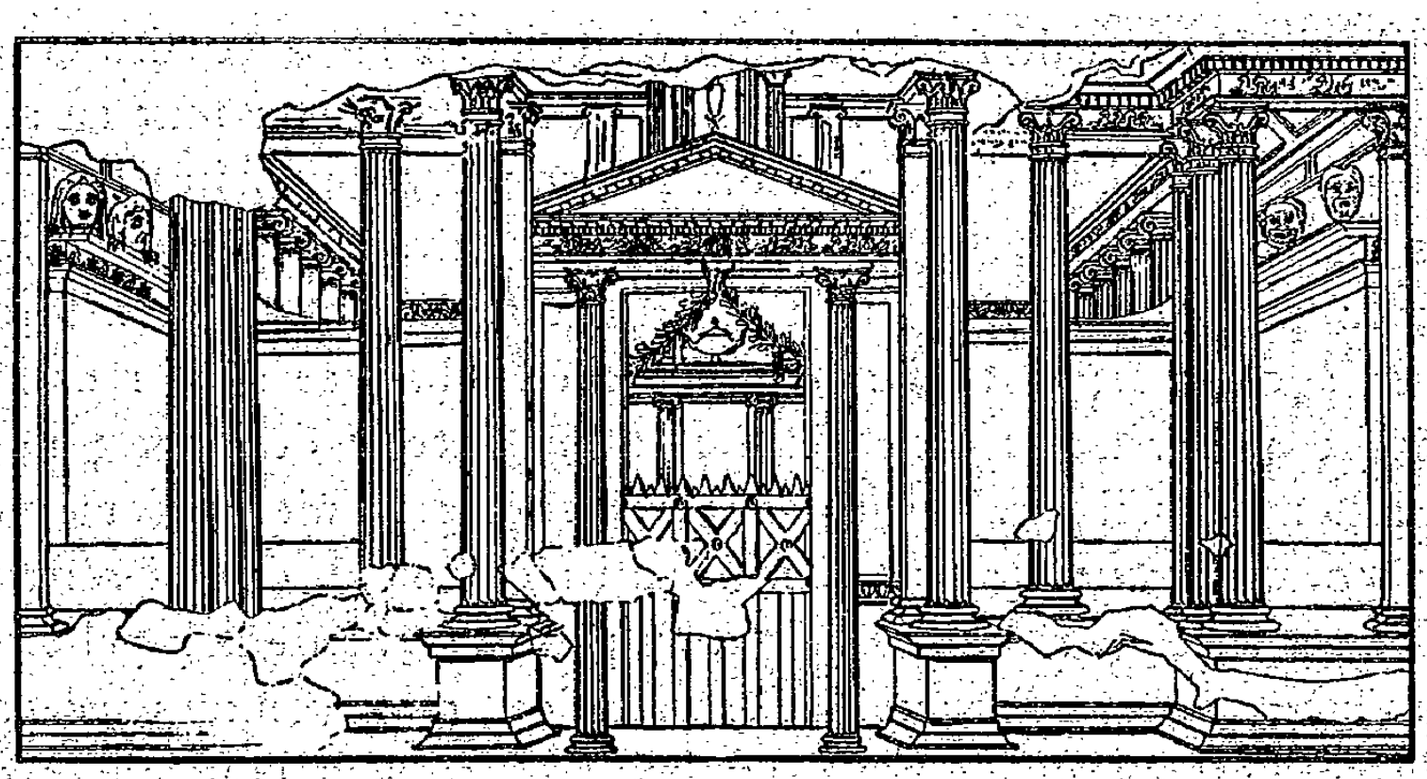


FIG. 2. — PEINTURES DU TRICLINIUM D'ÉTÉ

offrent les aspects successifs de la famille, de la religion et de la vie courante.

*
* *

La famille d'abord.

Je ne connais pas — sauf dans les prodigieux chapitres, si pleins, si pénétrants, si aigus par lesquels Michelet a sondé le caractère romain avec sa maîtrise de poète et d'érudit, et qui sont des chefs-d'œuvre, — quelque chose qui vaille comme leçon ces deux autres chefs-d'œuvre qui tout de suite vous saisissent et vous étreignent l'âme. Longuement on pourra disserter sur les Romains ; rien ne vaudra une leçon de choses qui serait ainsi comprise : on prendrait la trinité auguste, Tite-Live, Virgile et Tacite, on en illuminerait les textes des éclairs de Michelet dans sa *République Romaine*, puis on l'illustrerait de ces deux peintures, sans plus d'explications : et cela suffirait.

Lorsqu'un hasard providentiel, dont ceux qui auraient dû le faire ne surent pas se servir, amena pour un temps trop court en France ces merveilles, je me souviens qu'un jour je pus les faire voir à notre grand Carrière, et l'émotion qu'il en ressentit et qu'il traduisit en termes d'une plénitude étrange, restera un des souvenirs les plus puissants que je garde de lui.

C'est qu'en effet, il est d'une beauté impressionnante le premier de ces deux panneaux.

Assis sur un fauteuil, la main sur un sceptre, un homme à la musculature puissante se présente de trois quarts dans tout l'orgueilleux épanouissement d'une beauté virile, en pleine possession de sa force et de sa noble souplesse,

BOSCOREALE. — LE SONGE (MUSÉE DE NAPLES)

R.F.

telles que la faisaient ces gymnases et ces jeux auxquels les anciens demandaient leur *mens sana in corpore sano*, le juste et triomphal équilibre entre la santé de leur esprit et celle de leur corps. A côté de ce noble *Athlète*, assise, elle aussi forte d'une belle et riche nature aux lignes sculpturales, une femme entièrement drapée d'un himation blanc, à plis amples, qui lui couvre même la tête, s'appuie du coude droit sur le genou, le menton posant sur les doigts du poing fermé : elle enveloppe d'un regard fait d'admiration et de tranquille amour le héros dont elle partage le siège. Ce groupe si calme, si reposé et tout ensemble si simple et si puissant, est d'une majesté suprême. Et sur ces deux figures splendides on sent passer l'âme austère et grave de la vieille race romaine, sévère et tenace, la conquérante du monde, la race à la volonté de fer que rien n'a fait plier, la race d'énergie, la race de patience dont l'immense persévérance et l'insatiable application font encore l'étonnement et la stupeur du monde. La race familiale aussi qui, pour culte premier eut celui du foyer, car ici ce sont bien les deux chefs de maison, le *pater familias* et la matrone; et devant cette fresque qui évoque si complètement la vie de la famille romaine, on ne peut que se souvenir de ces bustes admirables du Capitole dans la ligne et le regard desquels nous avons déjà vu passer cette austérité si émouvante et cette impressionnante grandeur, l'essence même de ce dur génie de la vieille Rome. (Pl. XXVIII.)

Très beau aussi, mais différent est l'autre panneau : il s'oppose même en réalité au précédent et d'aucuns le jugent inférieur, sans doute parce qu'il est moins haut comme symbole que le premier. Celui-ci est un tableau d'histoire, une page solennelle d'une humanité poignante, le portrait d'une race : celui-là au contraire n'est que le portrait d'une femme.

Cette femme, — la maîtresse de la maison, dans tout l'éclat d'une pleine et forte beauté ? — qui nous apparaît ainsi, représentée un peu plus grande que nature, dressant sur un buste à l'énergique et souple maturité une tête superbe, d'une ligne extrêmement pure, émeut et impressionne. Élégamment vêtue d'un ample chiton violet, drapée d'un blanc himation, assise sur un riche fauteuil, de lourds bracelets aux poignets, un cercle d'or dans sa chevelure noire, le cou libre, elle tient une lyre à cinq cordes sur lesquelles erre négligemment sa main gauche à l'annulaire orné d'une bague. Ses grands yeux noirs, où luit une belle flamme de vie et de santé, illuminent d'un feu sombre cette physionomie d'un si noble dessin. Tandis qu'auprès d'elle, d'un mouvement naïf et charmant, qui forme contraste heureux avec la majesté simple mais réelle de la mère, une fillette s'appuie craintivement au dossier qu'elle dépasse à peine, et derrière lequel elle semble vouloir se dissimuler.

Comme la première figure, c'est bien encore la matrone romaine, mais non plus dans l'exercice de son rôle social, non plus remplissant à côté de l'époux, chef de la famille, tête de la *gens*, à la fois parmi les siens prêtre et juge, suivant toute l'étendue des pouvoirs moraux que la loi confère au patricien pour assurer la perpétuité et l'honneur de la race romaine. Ici, c'est la matrone, non plus fonctionnaire de l'État et consciente de sa responsabilité, mais maîtresse de maison, chez elle, dans son gynécée, et adoucissant d'un peu de grâce et de laisser-aller sa naturelle solennité imposante. C'est la mondaine telle qu'a commencé à la faire la République finissante, telle que la connaît la cour des Césars ; et je ne sais pourquoi, similitude d'époques, je ne puis jamais revoir cette figure sans avoir l'impression que je me trouve en présence d'une *Madame Récamier* de l'Empire romain. (Pl. XXVIII.)

Parlerai-je de la haute, de l'incomparable valeur de ces portraits, uniques jusqu'à présent dans l'histoire de la peinture antique, puisqu'ils sont plus grands que nature et qu'ils représentent le plus inestimable document de peinture de portraits que l'antiquité nous ait fourni, faisant négliger la soixantaine de portraits recueillis de-ci de-là à Pompeï par Fitz Gérald Mariott, y compris ceux de Paquius Proculus, boulanger, et de sa femme, des maisons d'Holconius, de Siricus, de la *Casa di Apollo*, qui ne sont pas de cette force. Il y a ici autre chose, un grand souffle, un grand esprit : un haut peintre a passé dont nous ne savons rien et qui, auteur de ces deux chefs-d'œuvre, s'est montré, pour le métier comme pour le cerveau, l'égal des grands maîtres, des Vinci, des Michel-Ange et des Rembrandt, car il a su, comme eux, de l'homme isolé dégager les traits essentiels de la collectivité, et, comme eux, faire palpiter dans la représentation de l'humain éphémère l'atavisme puissant de la race tout entière.

*
* *

Est-ce le même qui se chargea de fixer au mur le souvenir du songe dont la matrone effrayée avait dû demander l'explication à un savant augure ? Là encore, abordant le domaine religieux, il a su réaliser une œuvre d'une profondeur inouïe qui éclaire d'une lumière intense toute l'intellectualité religieuse si singulière des Romains.

Ces intrépides, ces froids calculateurs pour qui la fin justifiait les moyens, qui furent toujours pareillement inacessibles à la crainte et à la pitié dans le domaine des choses sensibles, tremblaient en face des dieux. Héritiers des

terreurs étrusques, mal rassurés par les fictions légères et parfois irrespectueuses qu'apportaient les Grecs dans un pan de leur manteau en débarquant à Rome pour enseigner la rhétorique, les maîtres du monde se troublaient devant les forces inconnues, et, pour se rendre propices les froides divinités du Panthéon latin, ne croyaient mieux faire que de se plier aux exigences infinies d'un rituel dont la complication méticuleuse annulait le bienfait du plus simple sacrifice pour la moindre omission de formules. Accumulant aisément les prodiges, les dieux à tout instant jetaient l'épouvante dans les rues de Rome : les statues d'airain par des sueurs de sang, des mouvements convulsifs, les oiseaux par de funèbres plaintes ou des randonnées étranges, tous les êtres animés et inanimés concouraient à jeter ces superstitieux dans des transes infinies aussi bien pour la vie publique que pour la vie privée. Et c'est ici ce qui est arrivé.

Quel est ce songe ? Nous en ignorons le sens, mais nous en voyons l'effet : hagarde, affolée, la sueur au front, les tempes battantes, la gorgée serrée, livide, de sa couche, la compagne de l'athlète — c'est elle, nous la reconnaissons — s'est soulevée, les bras raidis et le regard fixe, comme hallucinée, contemple avec épouvante une apparition, dont le singulier costume italique n'est peut-être qu'un écho lointain de l'occupation samnite en Campanie. C'est Minerve, dirait-on, ou Bellone qui, dans le voile diaphane d'une imprécision admirable se dresse, car auprès d'elle un bouclier repose. Mystère impénétrable. Que peut bien signifier pour la pauvre femme une pareille vision ? Et voici à côté le devin qui s'approche, calme, pénétré de son art, appuyé sur son bâton noueux et prêt, sans doute, pour quelques sesterces, à expliquer le cas. Merveilleuse peinture celle-là aussi, et digne du même pinceau qui traça les deux autres. (Pl. XXIX.)

Mais dans le même domaine de l'irréalité, voici un pur, un gracieux, un spirituel chef-d'œuvre, un joli sourire gai dans la sévérité de ces premiers panneaux, une note de grâce : voici le *Faune aux ailes vertes*, qui était peint sur l'un des murs du péristyle où son corps délicat s'enlevait en pleine valeur sur un fond noir surmonté d'une grecque blanche sur fond vert. (Pl. XXX.)

Invention charmante, matérialisation délicieuse d'un de ces petits esprits vagabonds que l'imagination antique, grecque surtout d'ailleurs, voyait errer parmi les futaies et les rochers, et qui étaient les esprits mi-bienveillants, mi-malintentionnés de la Nature, les petites âmes des choses, petites âmes capricieuses, excitables, susceptibles, également dangereuses à fréquenter et à négliger, ancêtres très directs des lutins, farfadets, gnomes et korrigans de nos campagnes.

Celui-ci, pour l'instant, est charmant : debout à l'entrée du péristyle de la villa, surgi gaiement du coin de la porte, il est l'accueil à l'arrivant, le sourire de la maison. Debout dans sa nudité tout ensemble forte et gracile qui est celle d'un adolescent en pleine formation, dressant son torse mince d'un souple mouvement, le petit faune élève, posé à plat sur sa main gauche aux doigts largement écartés, une sorte de plateau qui semble fait de sparterie. Ses longues ailes vertes à demi éployées paraissent le rafraîchir du doux battement de leurs longues pennes, et sur sa figure, que deux oreilles pointues marquent d'une note malicieuse, est répandue, par un contraste heureux, une expression très fine et très douce. Figure très réaliste, quoique mythologique : car on sent que par un scrupule de vérité, le peintre a voulu tenter le plus véridiquement possible d'unir les deux natures humaine et animale, dont l'intime combinaison constitue la race irréelle des faunes. Et cet adolescent exquis, dont maint gracieux éphèbe avait pu fournir à l'artiste l'aimable modèle, a une chevelure raide, ébouriffée, bizarre, exactement telle que l'ont certains singes : simple détail qui, avec celui des oreilles de chèvre, montre bien l'extrême souci de réalisme dont l'artiste se sentait tourmenté en évoquant cette figure de pure imagination, création fictive vue à travers un tempérament naturaliste.

La manière même de l'artiste accentue cette impression. Plus libre de verve que dans les portraits, l'exécution matérielle du Faune est d'un puissant intérêt. En quelques phrases très justes, analysant la *Léda* de la *Casa della Regina Margherita*, le peintre Gusman y retrouvait les principes exécutifs de Henri Martin. Ici nous sommes aussi en pleine méthode moderne. Et pour ceux à qui l'on a appris à considérer l'art antique comme une vision essentiellement linéaire, le Faune apportera une révélation. Son auteur cherchait beaucoup plus son effet dans les valeurs que dans la ligne, dans les lumières et dans les ombres que dans les contours, ainsi que le prouve la structure matérielle du torse et du bras gauche, l'ombre surtout de ce bras gauche avec ses longues hachures orangées, et aussi la tête uniquement construite par des oppositions de tons, la tête dont le nez s'enlève par une tache d'ombre et une tache de lumière. Celui qui peignit cette figure, qui la modela de son svelte et sûr pinceau, était un impressionniste. Certes il ne s'agit point de le mettre en parallèle absolu avec nos grands impressionnistes ; l'esprit, l'idée antiques se marquent ici profondément : il me suffit d'esquisser, de silhouetter un caractère, la vision particulière d'un peintre qui, par la façon dont il sentait la nature et dont il la rendait, se met en parallèle ou mieux en communion visuelle avec notre école contemporaine. C'est dans ce sens

BOSCOREALE. — LE FAUNE AUX AILES VERTES (MUSÉE DU LOUVRE)

BIBLIOTHÈQUE R.F.

qu'il faut prendre les mots, c'est dans ce sens que ce maître inconnu, frère des nôtres, éminemment consciencieux, combina, non de chic et de poncif, mais avec réalisme, non de lignes, mais de valeurs, cette figure étrange, bizarre, charmante, aussi profondément irréelle que puissamment vivante.

Et voici que s'échappant de lui-même l'artiste nous a montré son origine : car si nous ne savons pas son nom, cette simple figure et son exécution donnent aussi nettement qu'une signature son pays d'origine. Cet admirable, ce puissant traducteur de l'âme romaine et de la race romaine est un Hellène, — peut-être alexandrin. Son délicieux, son idéal petit Faune trahit le compatriote d'Hésiode et de Théocrite : un Latin ne l'eût jamais fait, du moins ainsi.

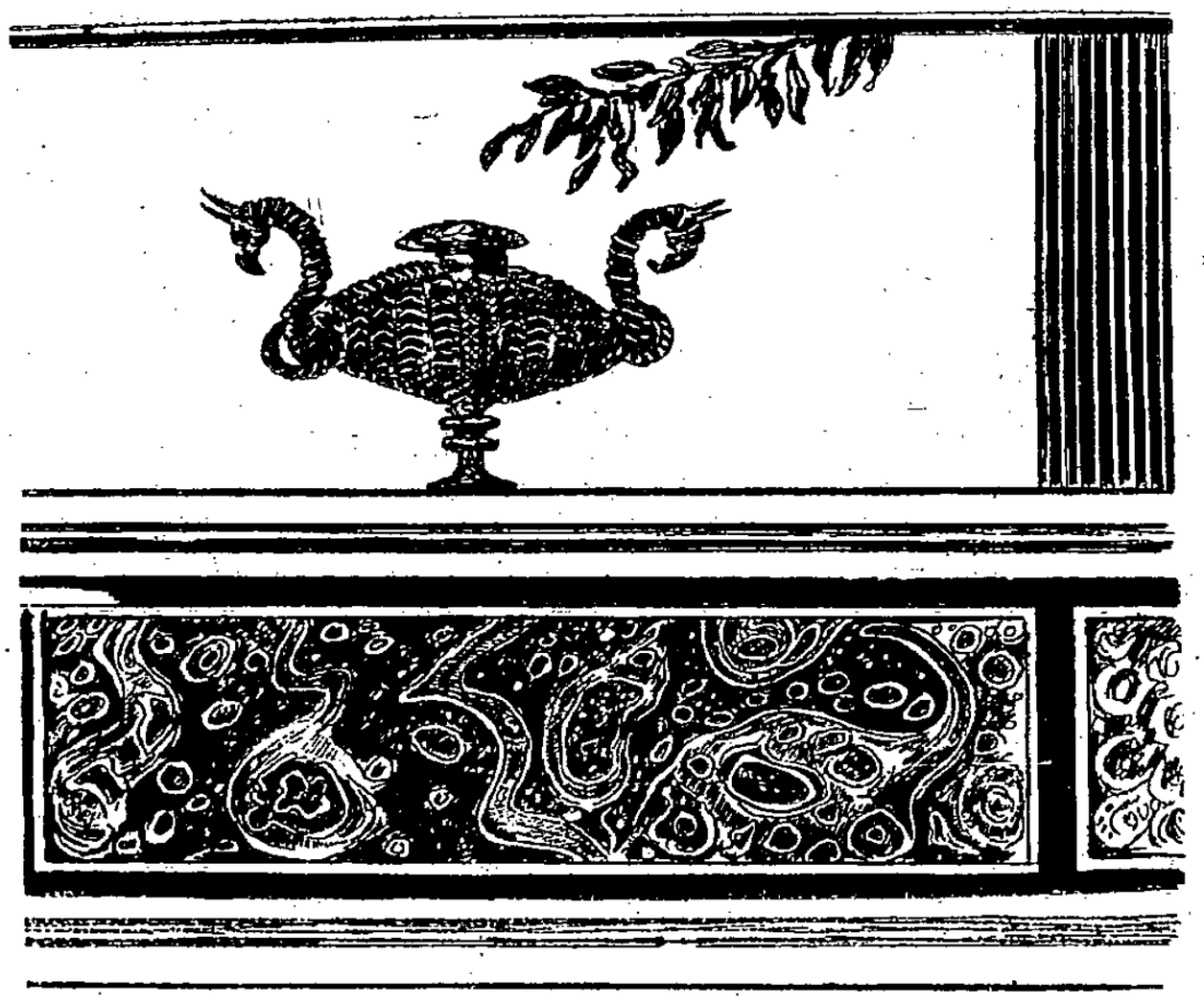


FIG. 8. — PEINTURE DE L'ANTICHAMBRE DU CUBICULUM

*
* *

L'inconnu possesseur de la villa de Boscoreale était un homme heureux, car son décorateur valut son portraitiste : l'étude détaillée que l'on fait des purs motifs décoratifs, aussitôt terminée la prenante analyse des panneaux essentiels, prouve amplement que l'auteur de cette riche ornementation était lui aussi un maître, — si ce ne fut le même maître.

Car tout de suite on remarque la grande unité de tenue dans l'ensemble, unité de tenue qui, précisément par le choix des divers motifs, par leur variété, par les différences profondes qui leur donnent à chacun une personnalité et une physionomie propres, révèle la valeur de l'homme qui en a conçu l'ensemble et exécuté lui-même ou fait exécuter, sous sa direction, le détail. Nous sommes bien loin ici des décorations courantes, faciles, lâchées souvent même, dont regorge Pompeï : nous sommes en présence d'une intelligence directrice, de la main d'un maître décorateur comme seuls évidemment de riches amateurs pouvaient s'en assurer le concours. Il y a dans tout cela une liberté d'allure, une vivacité de style qui révèle en bien des endroits la composition

exécutée de verve, sans les ordinaires poncifs auxquels ont souvent recours les décorateurs de second ordre en beaucoup de maisons antérieurement connues. Chacun de ces panneaux a sa valeur personnelle distincte de celle de ses voisins.

Si le péristyle nous donne de belles colonnes à chapiteaux élégants du dessin le plus noble, formant un portique sévère exécuté en clair sur fond sombre avec une véritable maîtrise, le *tablinum* nous offre un motif qu'il serait nécessaire d'analyser longuement pour s'en bien pénétrer. De lourdes guirlandes, d'une beauté de style et d'une richesse d'imagination qui ne se peut décrire, se déroulent : ce sont des branches feuillues entremêlées de pommes de pin, de fruits de toute sorte. Ces pesantes guirlandes, qui dessinent une courbe superbe, sont relevées à intervalles égaux par des têtes de taureau délimitant ainsi deux courbes. Accrochés à chaque tête de taureau, et de distance en distance par des cordes rouges, pendent sur la paroi tantôt des cistes où s'enroulent des serpents, tantôt des masques comiques ou tragiques, dont l'exécution nous prouve que le masque antique pouvait, tel le masque japonais, porter cheveux et barbe de vrai crin. On ne peut trouver composition plus simple, plus fraîche, dont la science très réelle ne nuit nullement à la liberté la plus charmante.

Le *cubiculum* l'emporte encore sur tous les autres morceaux séparés. Mesurant six mètres sur quatre, il nous offre deux longs murs dont les sujets sont symétriques, sans être identiques, et un mur de fond percé d'une fenêtre à laquelle adhèrent encore les barreaux tordus par l'éruption. Sur ce panneau de fond est figurée une grotte en rocaille tout emplie d'arbres et d'eaux courantes, qui prouve que les anciens Italiens aimaient ce genre de jardin pittoresque, dont la ville d'Este, à Tivoli, reste pour la Renaissance l'exemple le plus justement fameux. Les deux panneaux placés vis-à-vis l'un de l'autre nous présentent deux excellentes scènes de genre dont la ressemblance est suffisante pour plaire à l'œil, et dont les dissemblances sont assez accentuées pour ne pas fatiguer le regard : cette adresse me paraît la marque d'un esprit particulièrement artiste, d'un maître décorateur. (Pl. XXXI et XXXII.)

Au centre de la composition se dresse une sorte de petit sanctuaire, un autel circulaire entre deux tables à offrandes, dominé par une statue de divinité encadrée d'un riche portique.

A droite et à gauche s'étagent des perspectives architecturales dont on a pu rapprocher des fresques similaires trouvées au Palatin et dans les jardins de la Farnésine. Même la finesse, la sveltesse, la perspective légère de ces motifs architecturaux ont permis un rapprochement ingénieux fait par M. Giacomo entre ces élégantes architectures et celles que Benozzo Gozzoli a inscrites

BOSCOREALE. — LE CUBICULUM

(METROPOLITAN MUSEUM DE NEW-YORK

dans ses fresques du Campo Santo de Pise : continuité de vision qui pourrait tenir sans doute à des questions d'identique luminosité d'air et de semblable limpidité d'atmosphère. Quant aux arbres qui figurent par masses rapidement pochées à divers endroits de la composition, on pourrait, eux aussi, toutes proportions gardées, les rapprocher pour la manière de certains procédés de Corot.

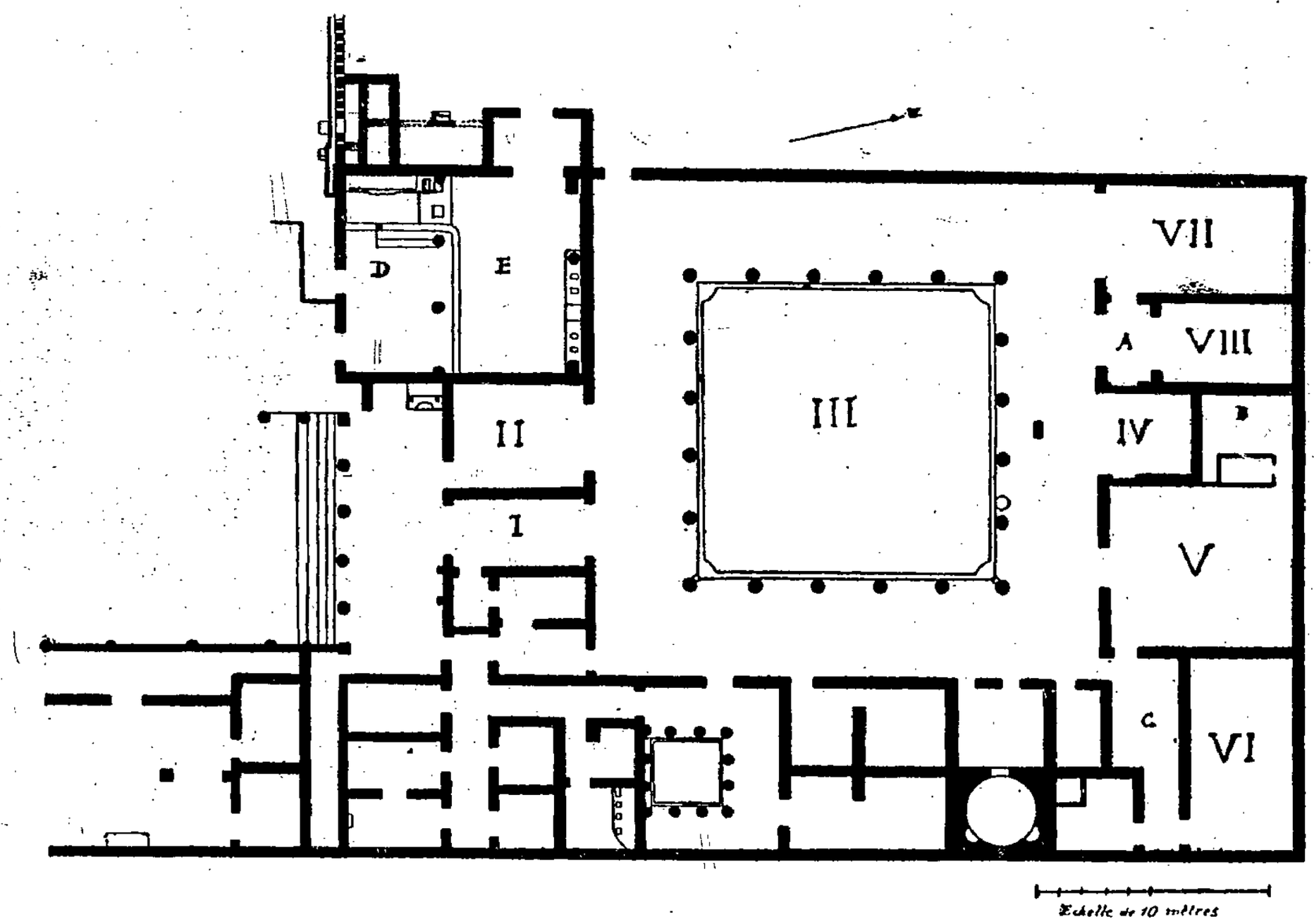


Fig. 4. — PLAN DE LA VILLA AUX PEINTURES

I. Vestibule. — II. Salle des Instruments de musique. — III. Péristyle. — IV. Tablinum. — V. Grand Triclinium avec (B) une petite salle voisine. — VI. Triclinium d'été, avec (C) une petite pièce voisine. — VII. Triclinium — VIII. Cubiculum avec (A) une antichambre. — D, E, la Villa Rustica.

Enfin un détail met l'ensemble bien à sa place : deux colonnes d'un rouge éclatant, striées d'ornements d'or, surmontées de chapiteaux d'or, semblent former la loggia qui ouvre sur cette perspective : ce simple et judicieux détail donne de l'air, de l'espace, fait reculer toute la composition, et est la note très juste qui met au point une œuvre charmante, riche d'atmosphère et de lumière, du goût le plus puissant et le plus délicat.

Puis, dernier fragment du *cubiculum*, un petit temple se répétant avec quelques différences sur le panneau d'en face unit les deux longs murs au mur du fond, et complète ainsi l'ensemble véritablement émotionnant de cette pièce pompéienne si radieusement belle dans sa résurrection.....

*
* *

Il est des choses que l'on ne peut exprimer : « Profondes religions de l'âme », disait Michelet.

Les fresques de Boscoreale font partie de ces choses-là.

Qu'en dire, en effet ?

Les adjectifs d'admiration s'épuisent vite, mais ils fatiguent encore plus vite celui qui les lit ; l'Athénien qui votait l'exil d'Aristide parce qu'il en avait

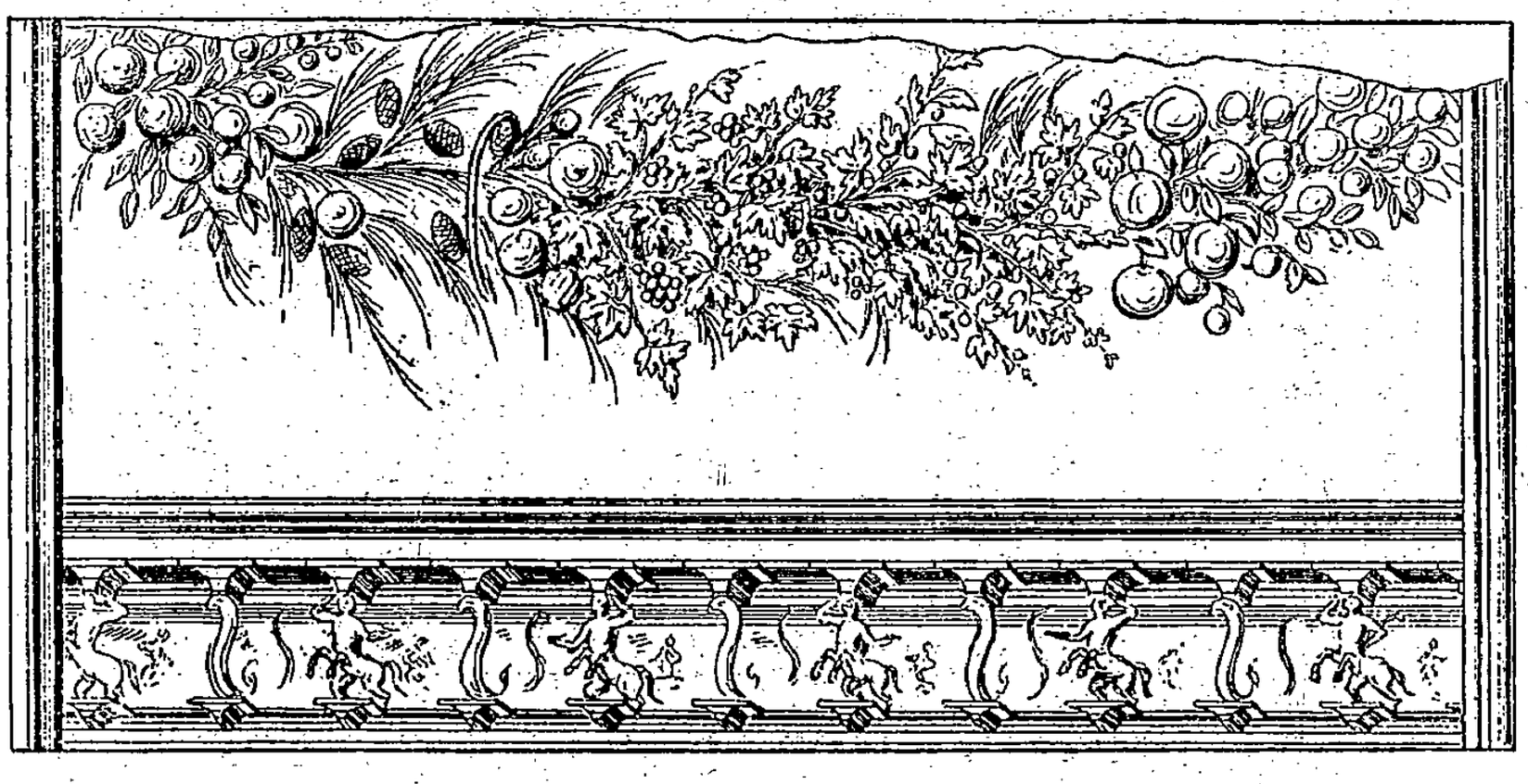


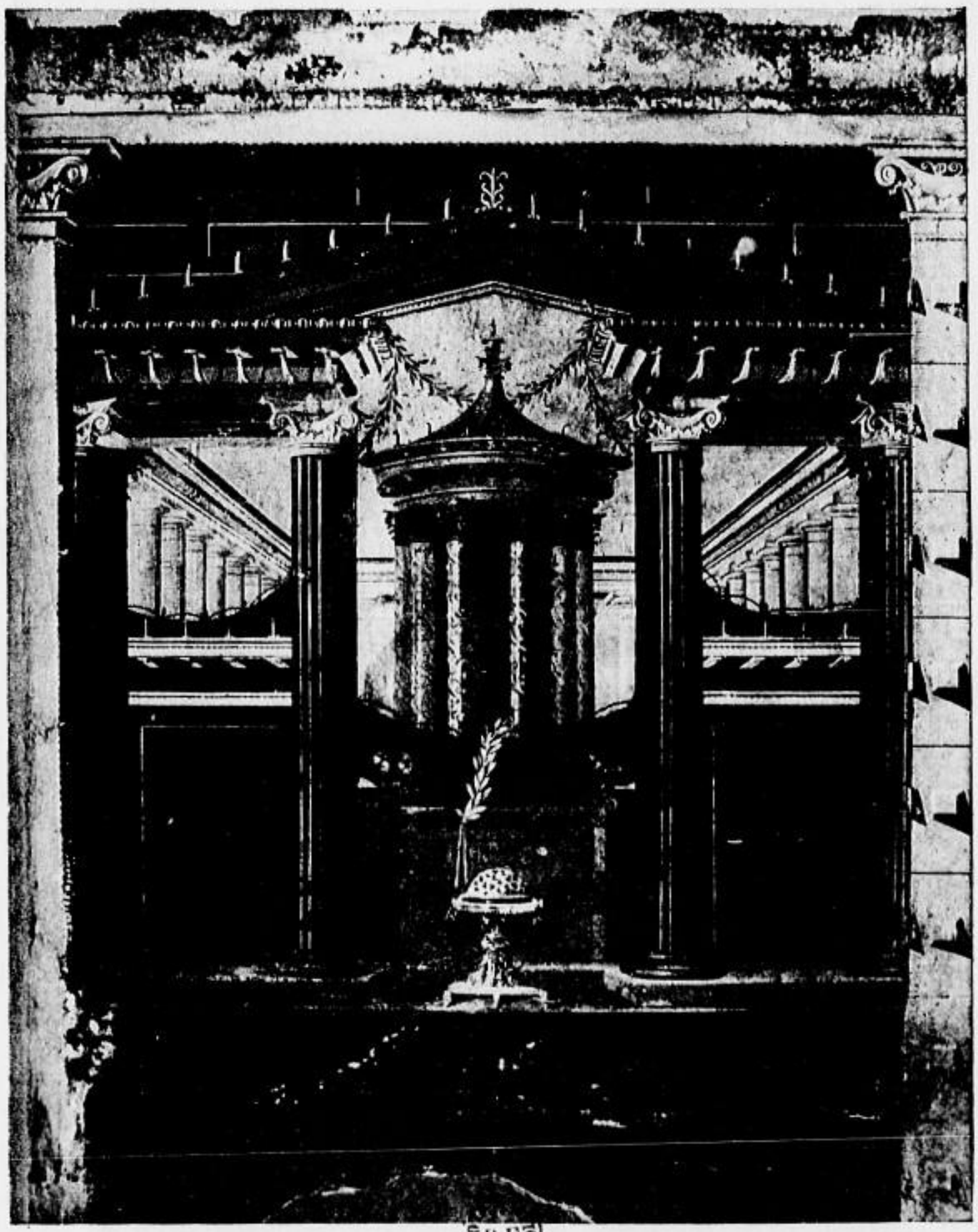
FIG. 5. — DÉCORATION DU PÉRISTYLE

assez de l'entendre appeler « *le juste* » a laissé une postérité nombreuse et qui sait rapidement s'offenser des beautés qu'on lui vante trop vigoureusement : rien ne sert d'éveiller sa défiance.

D'ailleurs le vieux Laharpe — que l'on ne lit plus guère je crois — a écrit cette phrase excellente : « *Les beaux-arts veulent être plus sentis que discutés* », et quand il s'agit de peintures en général, de peintures pompéiennes fortement dégradées par le temps en particulier, il est toujours dangereux de professer l'extase en face de photographies. Mieux vaut voir, — si c'est possible.

Ici surtout — car ce qu'il y a de plus remarquable à mon sens, ce n'est pas la taille, — inusitée à vrai dire et particulièrement essentielle, étant donnée la pauvreté documentaire de la peinture antique, — ce ne sont pas les sujets, — si originaux qu'ils puissent être, — ce n'est pas même la valeur d'art, — si grande qu'elle paraisse et qu'elle soit en réalité, — non, c'est la technique. Là est la leçon, la bonne leçon utile à notre époque.

Me basant sur cette technique, je pourrais partir à la recherche de quelques



BIBLIOTHÈQUE ROYALE R.F.

BOSCOREALE. — DÉTAIL DU CUBICULUM

(METROPOLITAN MUSEUM DE NEW-YORK)

hypothèses, faire un petit résumé de la peinture romaine, énumérer les peintres cités par Pline l'Ancien, parler des œuvres inconnues de Fabius Pictor sous la République, des genres où excellèrent, paraît-il, des amateurs aussi forts que des professionnels, comme le chevalier Turpillius ou encore Titidius Labéo, préteur et proconsul de Narbonnaise, en pleine production au 1er siècle de l'Empire; — je pourrais aussi parler du genre inventé par Démétrios d'Alexandrie dit le Topographe, des paysages campagnards par quoi se distingua Ludius, ou encore des provisions de bouche, ânes, intérieurs de boutique et autres « *choses viles* » à la parfaite représentation desquelles, toujours à la même époque, Pireicus dut son surnom de *Rhyparographos.*

Mais en vérité à quoi bon ces inutiles virtuosités en présence d'œuvres d'art?

A propos du Faune charmant qui, je l'avoue, a ma toute particulière admiration, j'ai dit mon sentiment, que nous avions affaire à quelque peintre d'origine hellénique dont ce délicieux demi-dieu me paraît la spontanée signature nationale. Comme hypothèse il me plaît de m'en tenir à celle-là qui est modeste, et d'admirer l'artiste dont l'œuvre est si profondément impressionniste.

Je dis l'auteur : jadis j'avais cru pouvoir penser qu'il y avait là plusieurs mains différentes; il ne me paraissait pas possible que portraits, mythologie et décoration fussent du même auteur. Aujourd'hui il me semble que je dois revenir sur cette idée et ceci précisément à la suite d'observations nouvelles.

Car à force de regarder de près les fresques de Boscoreale, il m'apparaît que la maison entière témoigne d'une seule pensée directrice et que si, ce qui pour les détails est possible, plusieurs mains ont travaillé, un seul cerveau a ordonné.

Portraits, mythologie et décoration ont été conçus par le même homme, ils sont non seulement d'un travail pictural identique, mais ils procèdent d'un idéal pareil, ils sont de la même frappe. Les différences superficielles ne comptent pas, seule la flamme intérieure est la véritable révélatrice : or cette flamme brille partout pareille à elle-même sous des apparences différentes qui ne font que fortifier, grandir l'unité de l'ensemble.

Cette belle flamme claire, c'est celle de l'intelligence hellénique de l'artiste inconnu qui pour le maître oublié de cette demeure sans nom a fait vivre, sous les traits des humains, la double personnalité superposée de l'homme et de la race, évoqué les pâles images des songes, fixé la fugitive apparition des faunes demi-dieux, la lumière changeante des paysages, des eaux, des cieux, et ordonnancé suivant des rythmes superbes la féerie des décors imaginaires.

Et c'est pourquoi au flanc du monstre Vésuve cette radieuse demeure, ori-

ginal sanctuaire d'art fait par un artiste pour un artiste à deux pas de la banalité industrialisée de Pompeï, est dans ce pays de la Mort un vivant symbole, le symbole de l'union des deux races, la latine et la grecque, l'une immortalisant l'autre et l'idéalisant par la magie de l'Art.

Mais Rome est la plus forte; c'est son âme qui s'impose au génie hellénique, son âme dure, patiente et jouisseuse, son âme de calcul et de longues prévisions, son âme sévère fermement obstinée dans cet intransigeant amour du foyer de la *gens* dont les fils de Romulus ont, dès les origines, fait la pierre angulaire de leur formidable édifice politique, et aussi dans son culte intangible de la famille et de la cité, dans son respect méticuleux des dieux jaloux. C'est tout cela qu'avec une indescriptible émotion raconte le pinceau inspiré du Grec anonyme dans ses portraits robustes, dans ses impressionnantes mythologies, — tandis qu'en décor délicieux la fantaisie raffinée de ses paysages montre que cette âme romaine, devenue par sa persévérance maîtresse du monde, s'est laissée pénétrer de toute la poésie bucolique de Virgile et des problèmes naturalistes posés par Lucrèce.

Et partout sur les murs, glissant entre les motifs, encadrant les portraits, soulignant les architectures et les guirlandes, éclaboussant les panneaux vides, formidable marée sanglante, auréole de victoire empruntée toute vibrante aux splendeurs des rouges crépuscules, la pourpre aimée du peuple-roi, la pourpre des consuls, des dictateurs et des Césars, la pourpre des triomphateurs vient de toutes parts sonner furieusement la rauque fanfare victorieuse de Rome maîtresse du monde.....

GEORGES TOUDOUZE.

FIG. 6. — LES FOUILLES DE LA MAISON AUX PEINTURES

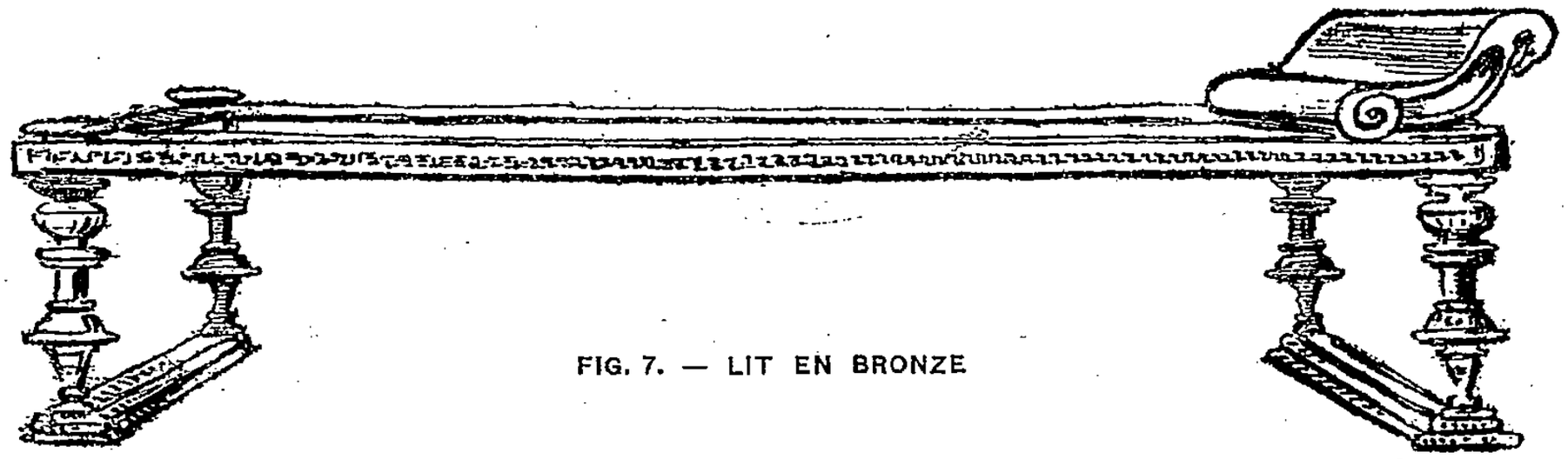


FIG. 7. — LIT EN BRONZE

II

LE MOBILIER

FIG. 8
BROC DE BRONZE

Il y a de la poésie dans les choses les plus familières. Nous ne la sentons peut-être pas toujours; certaines époques l'ont méprisée; mais elle existe, elle touchait déjà les poètes homériques; l'*Odyssée* en est pleine; les poètes alexandrins l'exagérèrent presque, et Virgile l'a retrouvée à leur suite. Cette poésie, nous oublions souvent de la goûter; mais comme elle nous frappe si nous la considérons d'un peu loin, soit dans le recul de notre enfance, soit dans le brouillard du passé! Lorsqu'après des années d'absence, nous revoyons de vieux meubles parmi lesquels notre vie s'est écoulée, ils nous émeuvent comme des êtres vivants et aimants; si nous évoquons l'intimité de la vie quotidienne dans les foyers d'autrefois, telle que nous la montrent Ghirlandajo ou Carpaccio, les frères Lenain ou Chardin, les moindres objets, un berceau d'enfant ou un pot de fleurs sur une fenêtre, une table d'auberge ou un rouet, revêtent à nos yeux une poésie humaine et charmante. C'est que l'âme des hommes semble se répandre sur les choses : que de fois ceux qui pleurent un mort qui leur fut très cher laissent intacts les meubles et les objets parmi lesquels il vécut! Et qui n'a été sensible à la douceur familière d'un intérieur historique que l'on n'a pas changé, tel que Trianon, ou ce joli musée Plantin qui sommeille parmi le quartier le plus populeux d'Anvers?

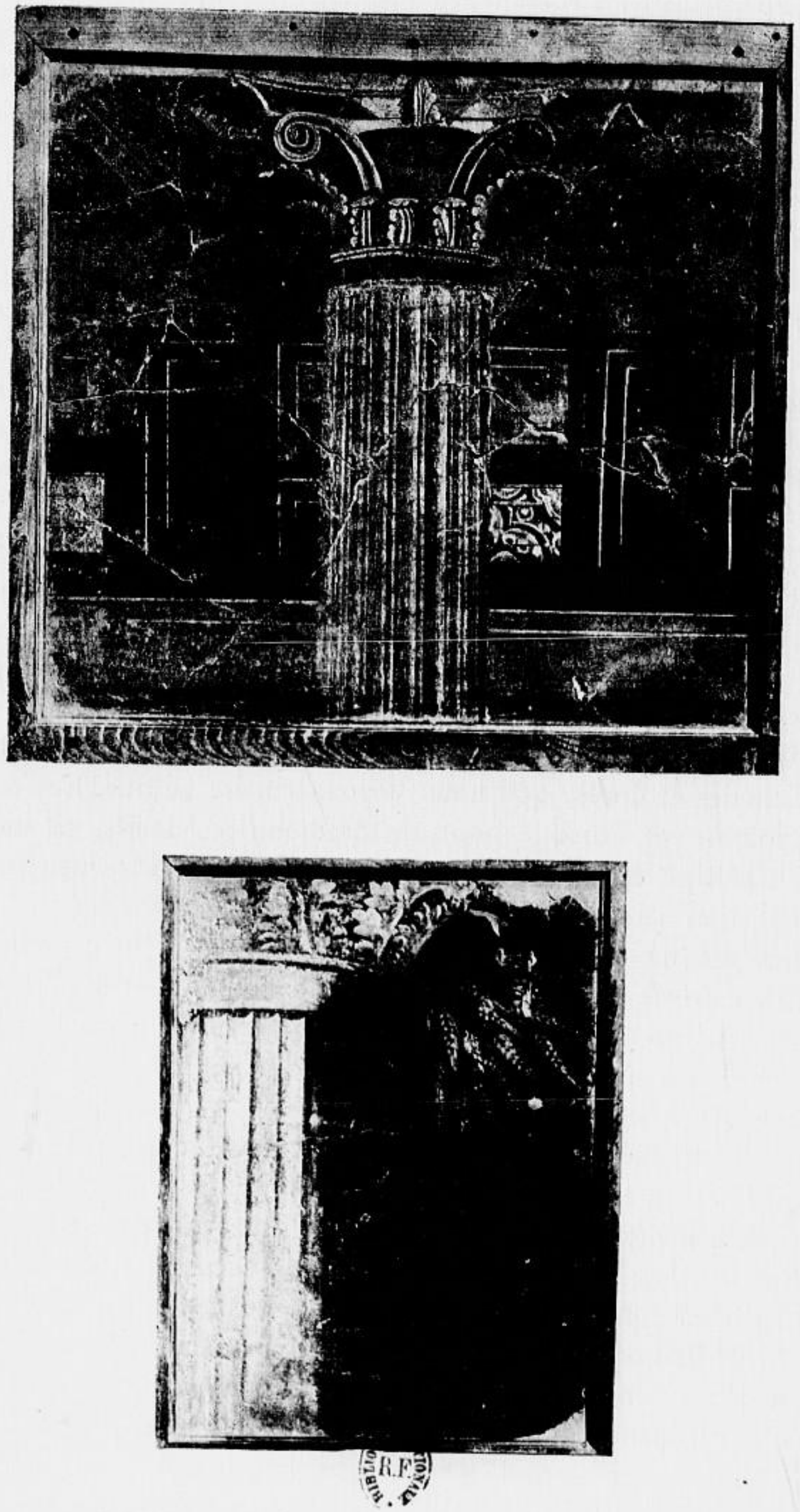
Nous éprouverions peut-être un sentiment de ce genre en parcourant les rues de Pompeï et en y visitant les maisons dont on a voulu respecter la physionomie passée, si cette ville ruinée, énorme dédale de pierres où règne un mortel silence, ne remuait pas en nous plus de tristesse que de poésie. Pompeï est un sépulcre. Cette ruche de pierre, détruite et vidée, nous écrase de pensées funèbres, et le charme délicat de sa vie familière de jadis ne s'y ranime plus.

Il faut oublier la Pompeï d'aujourd'hui et ne s'en rappeler que les débris épars dans le musée de Naples pour reconstituer cette intimité du passé et reconstruire en esprit la ville campanienne. Et encore, quelque chose de tragique se dégage toujours de ce qui a touché directement la cité morte : une telle agglomération ressemble trop à une prison immense, et c'est une immense nécropole qu'elle est devenue par un désastre démesuré ! La beauté de Pompeï n'est jamais sereine, si ce n'est peut-être en quelques-uns de ses temples, celui d'Apollon ou celui d'Isis, et sur la voie des tombeaux.

La villa della Pisanella, à Boscoreale, au contraire, ne m'apparaît ni tragique, ni funéraire. La mort y a pourtant passé, avec toute son épouvante, mais rapide sans doute. Et d'ailleurs la vie de jadis qu'on y évoque ne porte pas l'esprit vers de tristes spectacles : ce ne fut pas la vie d'une ville, enserrée, étouffée dans ses murs étroits ; ce fut la paix laborieuse d'une riche campagne, les travaux des vendangeurs, le grand air, le charme reposé de ces berceaux de vignes, souples et dorés, que nous voyons encore aujourd'hui dans tout le pays napolitain, et, lorsque nous en étudions les débris, ce sont d'alertes poèmes d'Horace et des vers de Virgile, musicaux et sensitifs, qui nous reviennent à la mémoire.

On s'est plu souvent à imaginer, d'après les auteurs et d'après les monuments, la vie privée des Romains. Pompeï, Herculanum et le musée de Naples nous proposent des images de l'existence quotidienne dans les villes de province. Les auteurs nous racontent surtout la vie romaine, et plus souvent les écrasantes splendeurs des palais impériaux que la vie habituelle des simples citoyens : on ne s'attache guère à ce qui est usuel et quotidien, que le jour où la mort l'a interrompu ! Quand Sénèque ou Pline nous décrivent la vie rustique, c'est à leurs somptueuses villas qu'ils pensent : cette rusticité n'est pas paysanne ; c'est la grande vie de château ; seul le *Moretum* de Virgile nous dépeint l'existence dure et frugale des campagnes italiennes.

La villa de Boscoreale fut la maison d'un propriétaire de vignobles, et, du tableau de la vie rurale à l'époque romaine que nous y reconstituons, nous n'avions pas l'équivalent. Outre les trésors qu'on y a découverts, c'est ce qui en fait



BOSCOREALE. — DÉTAIL DE PEINTURES ARCHITECTURALES

BIBLIOTHÈQUE R.F.

la valeur unique. Un tel domaine, riche sans excès, équivalait probablement à ce domaine de la Sabine que Mécène avait donné à Horace. Nous ne savons pas le nom de celui qui l'habitait, et les noms seuls de ses affranchis nous sont parvenus. Mais c'était évidemment un homme dans l'aisance, non un grand seigneur, un homme de goût, non un représentant du grand luxe des Romains d'alors. Les patriciens de ce siècle possédaient souvent des fortunes colossales, des terres grandes comme des provinces, des milliers d'esclaves, des œuvres d'art sans prix. Le propriétaire de la villa de Boscoreale fut un raffiné, sa maison et son argenterie nous l'attestent, mais en somme un homme assez simple, qui vivait avec sa femme, ses affranchis et quelques esclaves, surveillait lui-même et de très près l'exploitation de ses vignobles, avait sa chambre tout près de son cellier, et dont le *triclinium* exigu ne pouvait admettre de nombreux convives. D'ailleurs nous avons compté son trésor le plus précieux, ce qu'il a fait cacher dans un puits à vin en prévision du sinistre auquel il espérait échapper : outre la belle argenterie que l'on connaît et quelques bijoux appartenant à sa femme, c'est un sac de onze cents pièces d'or, — un poids d'or qui correspond à environ trente mille francs de notre monnaie.

Nous avons aussi son mobilier, du moins les beaux meubles de bronze qui en formaient la partie principale; ils composent aujourd'hui un curieux ensemble qui orne le musée de Berlin. Le musée de Naples a recueilli des ustensiles plus communs provenant de la cuisine. Quant aux objets en bois ou d'une autre matière peu résistante, s'ils ont presque complètement péri dans la lave incandescente, notre pensée les rétablit facilement, et, avec un peu d'effort, cet intérieur paisible et fortuné se reconstitue tout entier dans notre imagination.

Je rappelle brièvement la disposition de la villa : on entre par la façade la plus longue dans un péristyle assez grand qui, occupant le centre de la maison, la divise en deux parties : à droite un grand cellier, des chambres d'esclaves et une grange; à gauche, la loge du concierge avec une niche à chien, un salon, deux chambres exiguës, un petit triclinium; plus à gauche encore, la cuisine et trois salles de bain; enfin, au fond, des pressoirs, des citernes à vin et des caves; au-dessus, une soupente. L'éruption du Vésuve se produisit au moment où la vendange se terminait, mais avant que le vin n'eût été fait. Les habitants de la villa se réfugièrent dans le pressoir où la chaleur était moins suffocante. C'est là que la mort les atteignit; c'est là qu'on a retrouvé deux squelettes d'homme et le cadavre d'une femme encore parée de boucles d'oreilles d'or enrichies de topazes. Le prénom de cette femme qui est inscrit sur la vaisselle d'argent était Maxima; peut-être était-elle la pro-

priétaire du domaine; peut-être plutôt était-elle jeune mariée, et l'argenterie, les pièces d'or, les beaux meubles de bronze formaient-ils sa dot.

Tout ce mobilier au moment du sinistre a été enlevé des pièces qu'il décorait et réuni en trois ou quatre lots, comme si les habitants avaient songé un moment à s'enfuir avec; puis le lot le plus riche a été porté dans le pressoir où Maxima et ses compagnons se sont terrés, tandis que la vaisselle plate et l'or étaient cachés dans la citerne à vin par un esclave qui y a rencontré la mort.

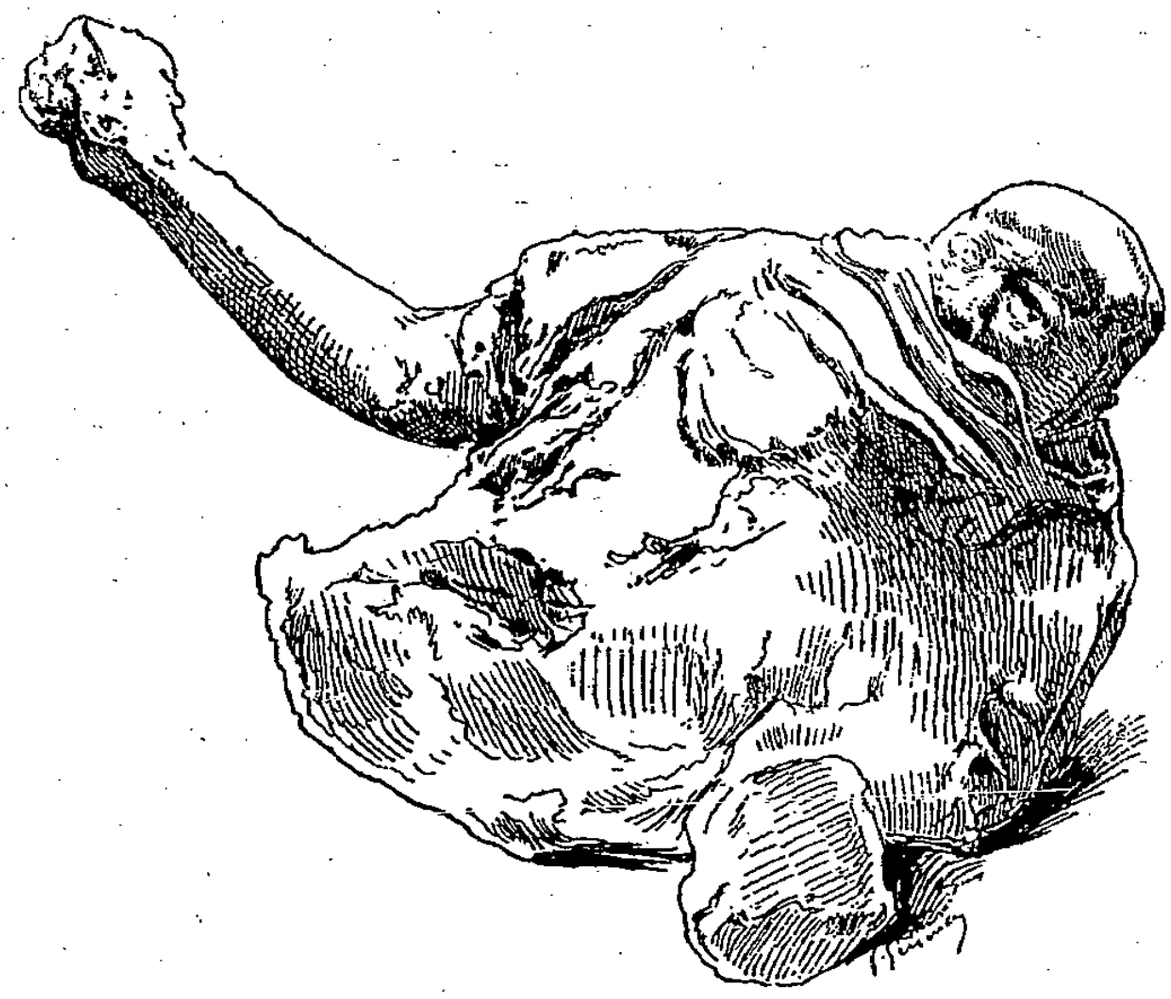


FIG. 9. — MOULAGE DU CORPS DE FEMME
TROUVÉ DANS LE PRESSOIR DE LA VILLA DE LA PISANELLA
DESSIN DE M. PIERRE GUSMAN

Mais de ces meubles retrouvés en désordre et aujourd'hui emprisonnés dans des musées, il nous est facile d'orner en pensée chaque pièce; il nous est facile d'assigner à chacun sa place. Les fouilles ont restitué trois lits, qui pouvaient être utilisés pour le *triclinium*, c'est-à-dire pour la salle à manger. Ces lits de bronze ont été plus ou moins écrasés par la chute des moellons du premier étage; un seul demeure presque intact: on le voit au musée de Berlin (fig. 7). C'est un meuble d'une simplicité très élégante, qui mesurait 2 m. 32 de long et 1 m. 20 de large : un châssis de bronze repose sur quatre pieds de bronze, qui ont la forme de vases superposés, et ils sont joints dans le sens de la largeur par deux grosses traverses, de bronze également, décorées de fins rameaux d'olivier chargés de leurs fruits. Sur le châssis est placé une sorte de court dossier de bronze d'une jolie courbe dont les deux bords latéraux se terminent en têtes de cygnes : par devant, ce dossier est imbriqué de motifs décoratifs d'argent, des *grecques* et des *flots*. Ces incrustations ont été faites avec un soin raffiné, comme la fonte, dont les moindres défauts sont dissimulés par des raccords invisibles. Ce lit, au moment du sinistre, avait été déposé, couvert de sa garniture, matelas, coussins et couvertures, dans le pressoir où la famille se cachait. Mais, d'habitude, on devait s'en servir pour les repas dans le triclinium, et aussi dans les chambres étroites qui n'étaient guère

destinées qu'au sommeil de la nuit. Souvent aussi, quand la journée était chaude et l'air fatigant, les esclaves le portaient dans le péristyle où aboyait un chien enchaîné, et Maxima s'y étendait, parée de bijoux d'or et drapée de riches étoffes. Bien des fois on dut le dresser vers le soir devant la façade modeste de la maison, et la jeune femme, somnolente et paresseuse, voyait en face d'elle ses vignes dorées et le cône énorme du Vésuve, sillonné de coulées violettes, volcan pacifique et fertile qu'on croyait pour toujours éteint.

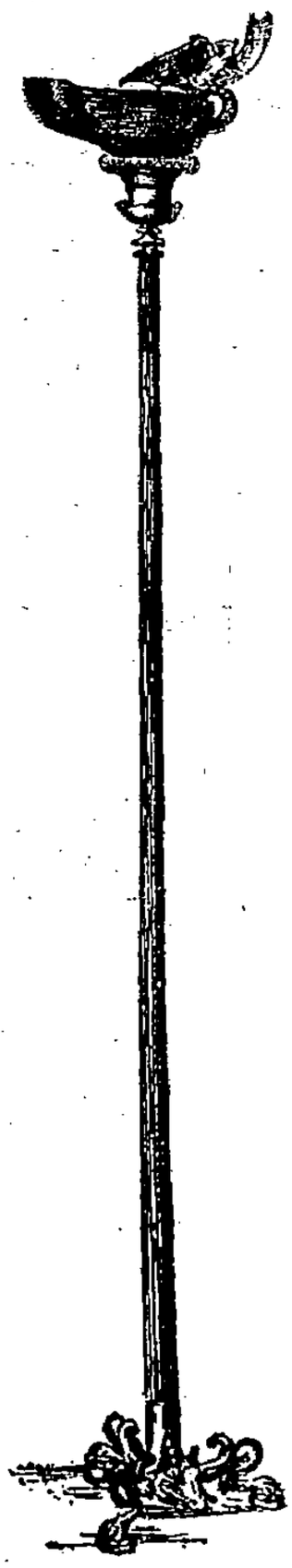


FIG. 10.
CANDÉLABRE

Dans la salle à manger obscure, les longs repas du soir que les esclaves servaient aux maîtres couchés sur ces grands lits, étaient éclairés par des lampes posées au sommet de grands candélabres de bronze : l'un d'eux, que possède le musée de Berlin, est du goût le plus pur et d'une simplicité riche : sur trois pieds qui figurent des pattes de cerf une longue tige cannelée se dresse, puis se renfle et s'épanouit comme un beau calice évasé, orné de fleurons, de tiges de lierre, de cordelettes et de palmettes. Une inscription a fait présumer que ce beau candélabre était l'œuvre d'un artiste grec. Un autre, plus petit, moins orné, n'est qu'un simple pied de bronze : la tige imite une tige d'arbuste dont on aurait coupé les petits rameaux et qui au sommet jetterait trois courtes branches formant un support où s'adapte une lampe de bronze. On a retrouvé encore dans la villa deux lanternes destinées à être suspendues, ingénieusement combinées et d'un maniement commode.

Un autre candélabre, le plus joli, le plus original, servait évidemment dans la chambre à coucher. Il n'est pas au musée de Berlin. C'est encore une tige cannelée, montée sur trois griffes de lion (fig. 10); elle supporte un petit cratère de bronze sur lequel est placée une lampe : or sur le bord postérieur de cette lampe, au-dessus de l'anse, une chauve-souris de bronze semble jouer, attirée par la flamme, et de ses grandes ailes déployées fait écran afin que la lumière vacillante n'incommode pas ceux qui reposent étendus sur le lit de la chambre. Près de cette veilleuse charmante, Maxima, sans doute, s'est souvent endormie, — sans que nous sachions si elle était jeune, heureuse et aimée, ou si elle vivait isolée et triste au milieu de ce luxe délicat. Une autre lampe encore dénote un goût raffiné : c'est une lampe à huile, à deux

mèches, dont l'anse est ornée d'une tête de canard et que surmonte une statuette d'Éros, portant une torche renversée; cet Éros, n'est-ce pas l'Éros funèbre, puisqu'il semble éteindre son flambeau, l'Éros mélancolique séparé de Psyché? Cependant son geste un peu craintif garde encore une coquetterie aimable : s'il éteint sa torche, ce n'est peut-être que dans une pensée ironique et galante (fig. 11). Qui sait? La statuette s'adapte exactement à la lampe, mais a été retrouvée ailleurs, dans une armoire: Maxima avait écarté de ses yeux, à

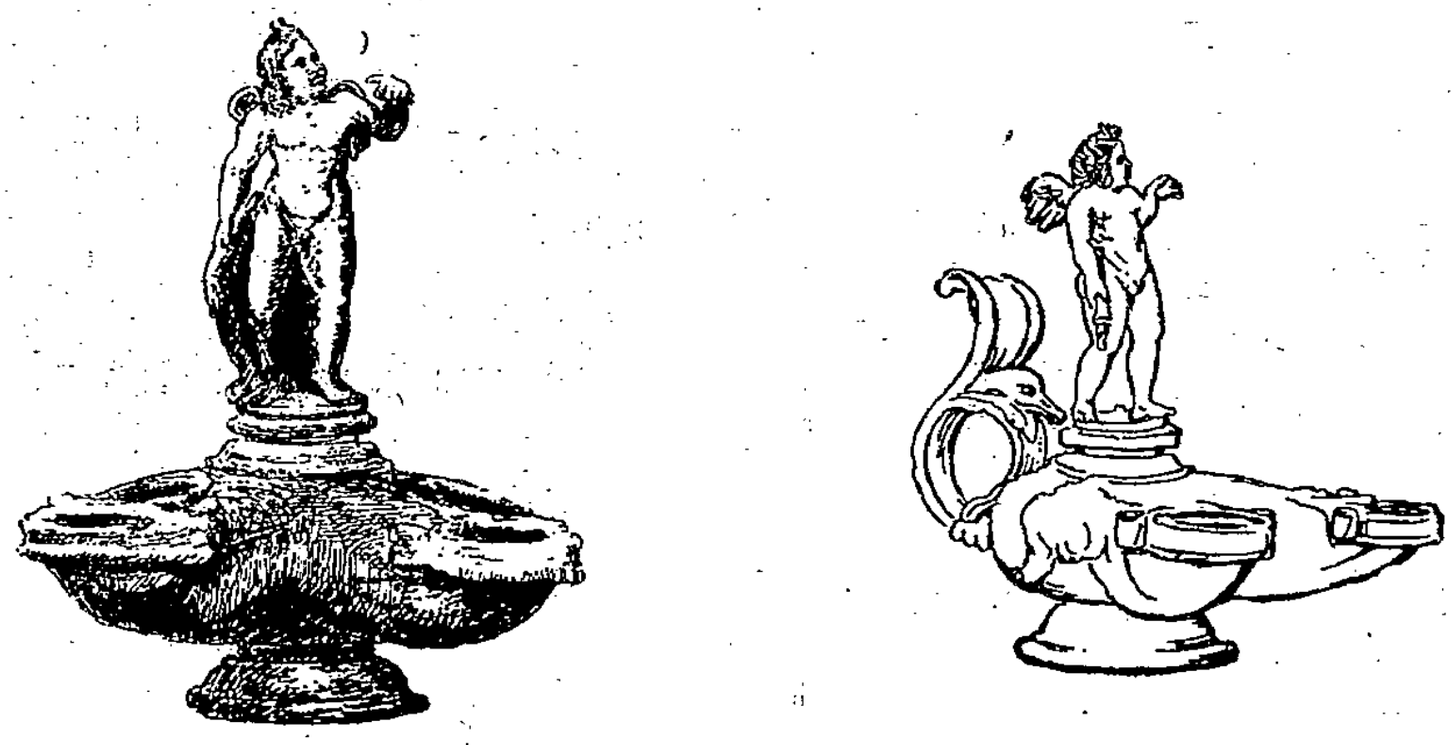


FIG. 11 — LAMPE A L'ÉROS

dessein sans doute, ce dieu de l'amour qui ressemblait au dieu du sommeil éternel, — et pourtant, elle ne sut écarter son destin.

Mais devons-nous plaindre sa mort tragique, si sa vie ne fut douce? Dans cette maison où l'on préparait la vendange, nombre de beaux vases de bronze ont été retrouvés qui nous font concevoir une existence riante et molle : ils sont aujourd'hui une des richesses du musée de Berlin. Voici des brocs, deux amphores d'un joli galbe, fondues et retravaillées au tour, dont les anses sont décorées à leur base de masques féminins, une corbeille en forme de coquille, un autre vase à puiser en forme d'outre où s'adapte une grande anse à volutes et fleurons terminée par une feuille étalée sur la panse et qui sert de lit à un satyre enfant, paresseusement couché, dont la main gauche tient une coupe pleine de fruits, — œuvre ingénieuse et charmante, incrustée d'argent (fig. 12). Voici encore un grand seau, au bord duquel deux têtes féminines, au cou velu, et flanquées de deux têtes de chien-loup, supportent les deux anneaux auxquels s'accroche l'anse, qui a la forme d'une tige d'acanthe recourbée aux deux bouts et finissant en têtes de lévrier : les têtes de femme figurent Scylla, le monstre marin qui aboie et dévore. C'est encore une divinité monstrueuse de la mer qui orne une des œnochoés de bronze de

la villa, une belle sirène ailée, dont le visage est trompeur : la légende ne veut-elle pas qu'une des sirènes qui ne surent séduire Ulysse vint s'échouer et mourir au bord du golfe de Naples? Enfin le plus beau vase de bronze de la villa, un splendide cratère monté sur une base à pattes de lion, évoque lui aussi de pareils dieux de la mer furieuse (fig. 13) : car les anses, très riches, imbriquées de palmettes d'argent, se raccordent toutes deux à la panse par deux magnifiques masques échevelés : l'un est barbu et tourmenté, l'autre est un visage de femme grave et calme; sous leurs tresses dénouées et collées par l'eau de mer, on aperçoit des oreilles bestiales, puis des animaux fantastiques, qui ont le corps d'un poisson ou d'un serpent, les pattes antérieures et la tête d'un chien; ces monstres semblent glapir à gauche et à droite de chacun de ces masques, sous lesquels on voit nager des dauphins (fig. 14). Œuvres d'une fantaisie orageuse et d'un art puissant, ce sont là de beaux symboles de ces tritons et tritonesses ou de ces démons des écueils, comme Charybde et Scylla, que les Grecs se plaisaient à imaginer. Ces symboles marins se répètent si souvent sur le mobilier de la villa que j'y vois volontiers une intention : le propriétaire de ces beaux vignobles du Vésuve, qui habitait là avec Maxima, avait sans doute voyagé sur cette mer trompeuse qui se fait si bleue ou si belle pour mourir en son golfe, presque au pied du volcan. Il avait évité ces dieux méchants qui mugissent dans l'écume des vagues, et, depuis qu'il vivait, pacifique et heureux, dans ses vignes et près de sa femme, il aimait voir, aux flancs des vases où venait mousser le meilleur de sa vendange, l'effigie des monstres perfides qui n'avaient pu l'atteindre en ses voyages, — et qui pourtant le virent périr sur cette terre où il croyait trouver le repos.

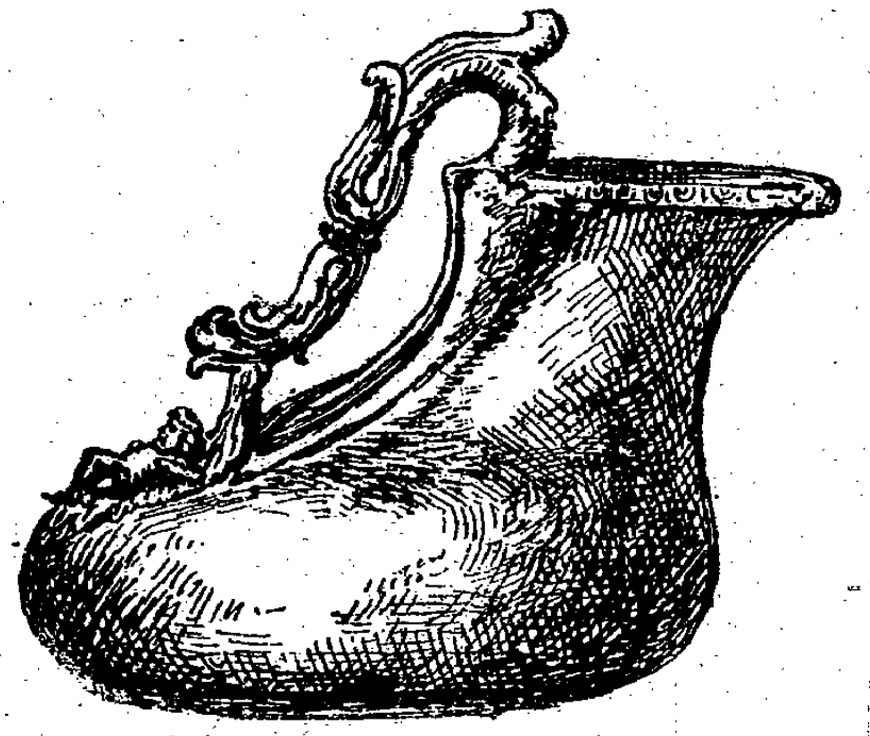


FIG. 12. — VASE A PUISER

Ces vases sont, avec l'argenterie, ce que cet inconnu possédait de plus beau. En songeant qu'il dut voyager sur mer, je me rappelle qu'une de ses coupes d'argent contient un buste de la déesse qui symbolise Alexandrie, et je me demande si ce riche vigneron ne venait pas d'Égypte. Un autre détail confirmerait cette hypothèse : lorsqu'on a pénétré dans la cuisine de la villa, on y a trouvé un laraire pareil à tous ces laraires découverts à Pompeï et où les

habitants dressaient pieusement les images de leurs dieux préférés. Or deux statuettes d'argent étaient restées sur ce laraire, et l'une d'elles est une Isis-Fortune. Sans doute les dieux de la mystérieuse Égypte, qui donnaient les biens de la terre, les biens de l'âme et ceux de la vie éternelle, devenaient au premier siècle de notre ère très populaires et très vénérés dans toute l'Italie,

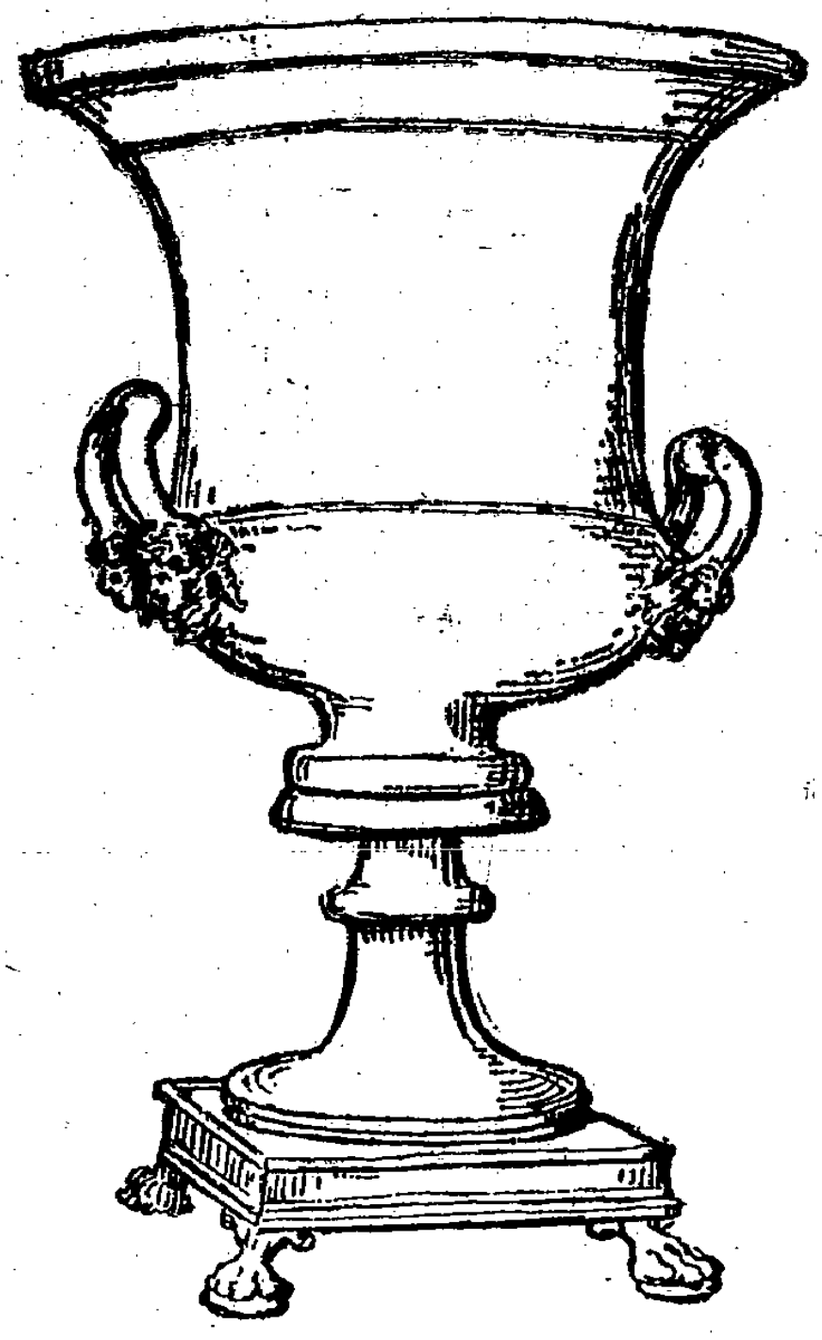


FIG. 13. — CRATÈRE

FIG. 14. — ANSE DU CRATÈRE

et nous savons que la chapelle d'Isis à Pompeï attirait d'innombrables dévotes mais il est encore plus naturel de trouver leur image sur l'autel domestique d'un Grec d'Alexandrie établi dans les vignobles de la Campanie que chez un homme de vieille souche italienne.

Quoi qu'il en soit de son origine, cet homme aisé goûtait le confort. Sa cuisine était fort bien aménagée. Sans parler de tous les ustensiles qu'on y a retrouvés, casseroles, poêlons, cuves, plats, couverts, tamis à dessins élégants, je citerai le réservoir d'eau, qui, grâce à un système de clefs très ingénieux et néanmoins très simple, distribuait l'eau soit dans la cuisine, soit dans la piscine, soit dans un chauffe-bains de plomb habilement combiné. Les trois salles de bains sont pratiques et luxueuses : le sol en est décoré de mosaïques ; l'une représente quatre canards se disputant un crabe ; une autre, un dauphin ;

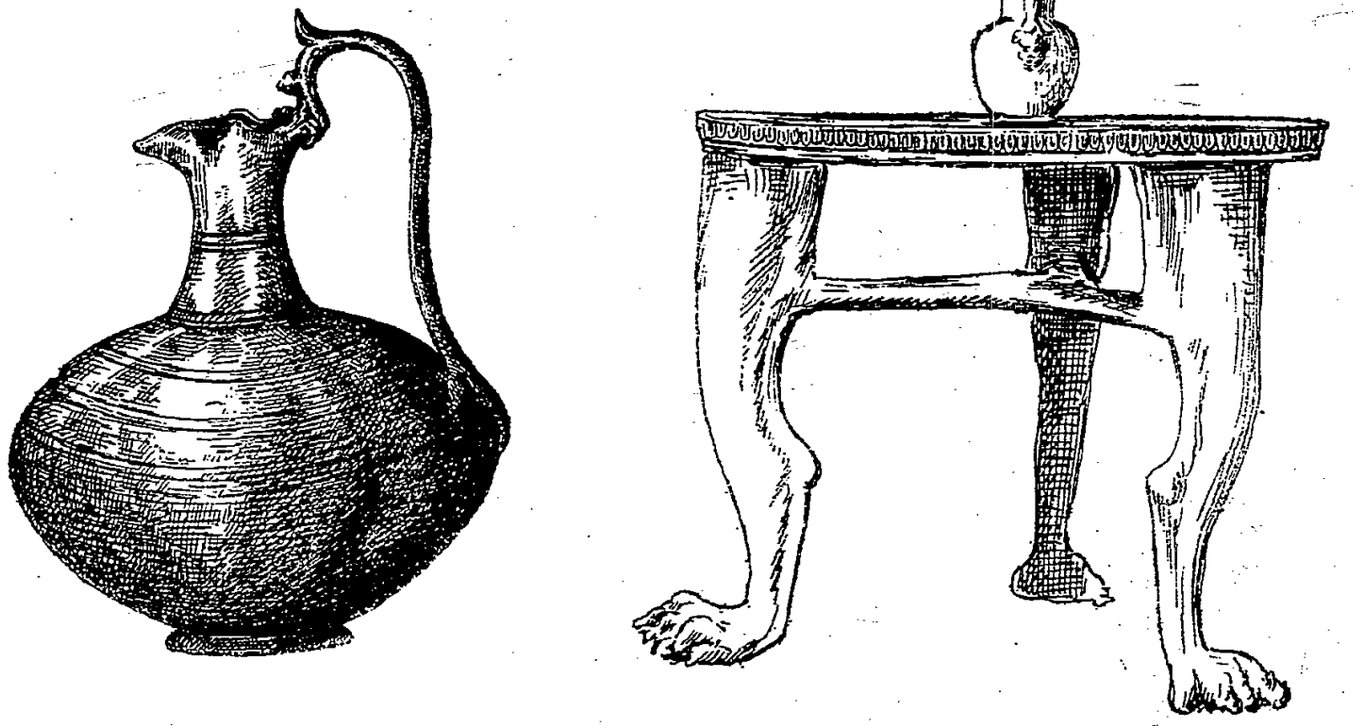


Fig. 15. — Vases et Table de bronze trouvés dans la villa de Maxima à Boscoreale.

la troisième, une cigogne qui happe un serpent. Une riche baignoire de bronze ornée de têtes de lion et un bassin en marbre formaient le mobilier essentiel que complétaient des cuves, des strigiles et des miroirs où il est certain que Maxima a bien des fois contemplé son image.

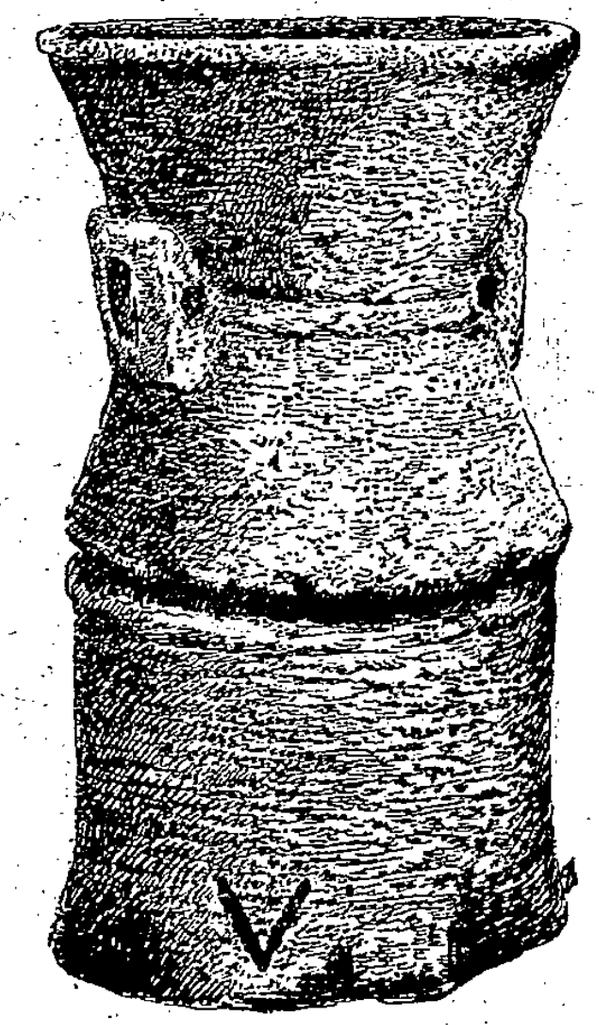


FIG. 16. — MOULIN

Parmi ce mobilier élégant, la vie quotidienne des habitants put être douce et facile. A vrai dire, rien n'indique qu'elle ait été matériellement très différente de ce qu'elle serait aujourd'hui : aujourd'hui sans doute, les celliers seraient moins près de l'œil du maître, les chambres seraient plus spacieuses et les salles de bains le seraient moins ; surtout, le luxe de l'argenterie et du mobilier serait moins artistique. Comme on sent, dans les moindres détails du mobilier de Maxima, combien ces Campaniens, héritiers des Grecs, tenaient à la minutieuse beauté de ce qui leur servait tous les jours. C'étaient leurs dieux, propices ou redoutables, Éros et Scylla, les Tritons irrités et les gais satyres, qui prêtaient à de simples objets usuels un charme esthétique et distingué. La vivante poésie du paganisme s'insinuait partout, et embellissait tout, et à cause d'elle Maxima, son mari, et leurs amis sourirent évidemment à l'existence et y goûtèrent des joies sans arrière-pensée. Là résida la morale du paganisme : en vivifiant sans cesse par la poésie et par l'art le drame de la vie, ils lui donnaient un sens. Nous, nous sommes plus inquiets, plus exigeants, plus rêveurs et plus tourmentés : mais, parce qu'ils vivaient, l'âme tranquille et vibrante, dans leurs riches vignobles qu'ils peuplaient de dieux et dans leur agréable maison qu'ils meublaient de jolis et menus chefs-d'œuvre, ces morts ont été plus heureux que nous, et le destin qui les menaçait n'a pas détruit leur sérénité.

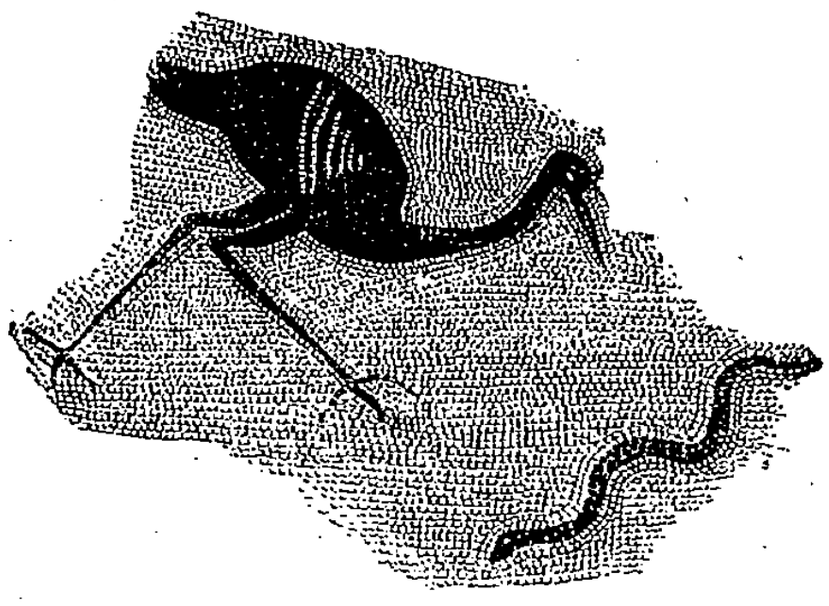


FIG. 17. — CIGOGNE GUETTANT UNE MURÈNE ; MOSAIQUE

JEAN DE FOVILLE.

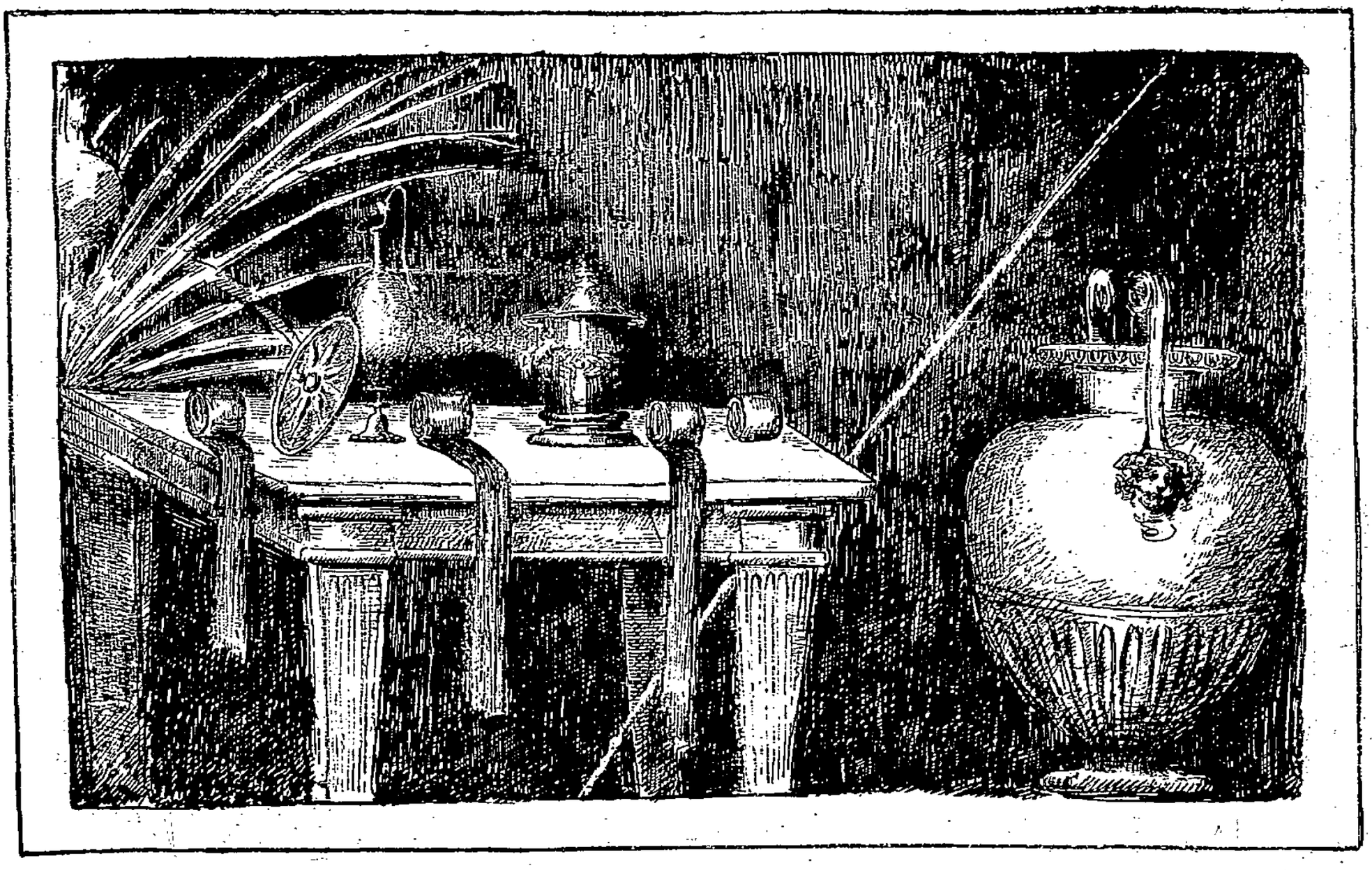


FIG. 18. — PRIX (VASES D'OR) ET BANDELETTES AGONISTIQUES, PEINTURE DE BOSCOREALE

III

L'ARGENTERIE

FIG. 19. — COUPE EN TERRE CUITE A GLAÇURE VERTE BOSCOREALE

On dirait vraiment qu'en envoyant à la fonte les merveilleuses vaisselles de Versailles pour payer les soldats de Malplaquet et de Denain, Louis XIV a porté le premier coup à ce culte de l'argenterie dont s'étaient enorgueillis les siècles d'autrefois. Certes, il y eut encore un grand fanatisme pour les élégances coquettes et enrubannées de l'orfèvrerie des règnes de Louis XV et de Louis XVI; mais l'idole chancelait déjà sur sa base, et, suprême expression de la grâce légère et souriante du siècle des menuets et des gavottes, surgissait en rival le bibelot de porcelaine, ce chatoyant papillon de l'art.

De nos jours, la mode capricieuse met sur nos dressoirs tantôt les sombres faïences japonaises à coutures d'or, tantôt nos grès flammés ou les verres

opaques de Gallé, et, en dépit des efforts intéressants de divers orfèvres, nos contemporains subjugués par la médiocrité ambiante, blasés par les fatigantes et maladroites répétitions de modèles surannés, ne choisissent plus les vieilles aiguières d'argent parmi ces *témoins* du passé qui conservent, au milieu des déceptions de la vie, la poésie des souvenirs.

Mais ce culte de l'argenterie était tout-puissant au siècle d'Auguste ; et Pline nous dit que, bien que l'art des ciseleurs en or et en argent fût considérablement tombé, il y avait encore à son époque des artistes habiles qui se donnaient pour tâche d'imiter les œuvres anciennes des Mentor, des Boëthus, des Mys, des Calamis, des Zopyre, des Teucer même, pour lesquelles régnait un véritable engouement. Les amateurs étaient souvent les dupes de ces habiles pasticheurs, mais cela ne les déconcertait pas ; rappelons le calembour railleur de Trimalcion qui se prétendait convaincu d'avoir les meilleurs bronzes de Corinthe puisque un de ses esclaves, habile fondeur, du nom de Corinthe, les fabriquait expressément à son usage.

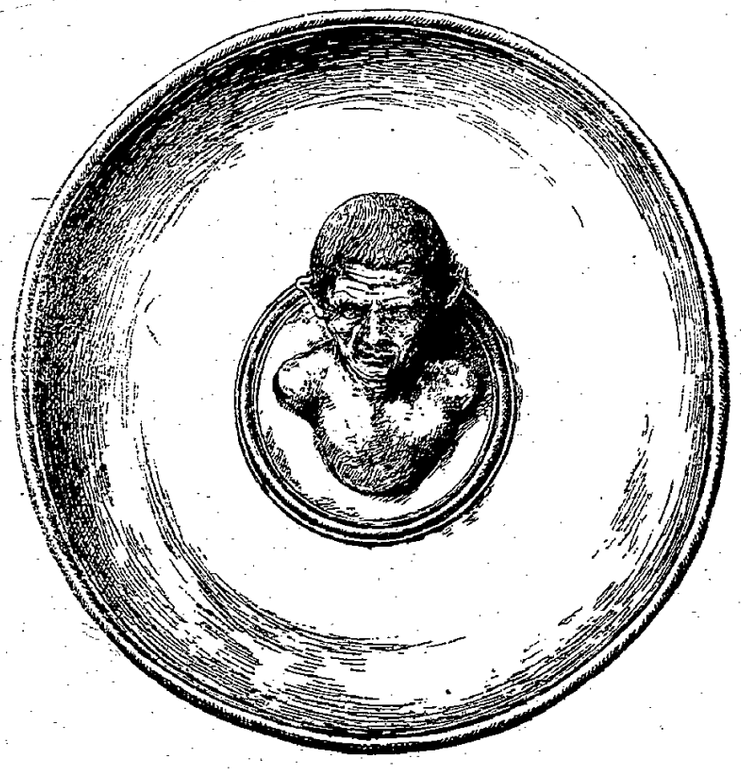
Du reste, des sculpteurs en renom prenaient plaisir à copier ces précieux bibelots, tout comme un Gemito de Naples reproduisait le Dionysos de Pompeï, et Pline (H. N. XXXIV, p. 18) nomme Zénodore, l'auteur de la statue colossale de Néron, qui copia deux merveilleuses coupes de Calamis, si bien, que — de l'avis de Pline du moins — il n'y avait entre l'original et la copie aucune différence.

L'enthousiasme pour l'*argentum vetus* s'accrut tellement que Pline avec sa mordante ironie nous dit que « *des pièces tout usées par un long frottement où l'on ne pouvait plus distinguer aucune figure, gardèrent une grande valeur.* On paya jusqu'à 1.200.000 sesterces des coupes de Zopyre.

Ces vases d'argent, œuvres originales (archetypa) ou copies habiles, étaient l'objet de spéciales dispositions testamentaires et étaient considérées comme un des plus précieux apanages d'une famille riche ; souvent les *imagines majorum* décoraient, à titre d'*emblemata* ou de pièces rapportées, le fond des patères et plus d'une fois les reliefs (*crustae*) d'une coupe ou d'un vase reproduisirent quelque événement glorieux puisé dans les traditions de la famille.

Aussi, lorsque le *lapillo* enflammé vint s'abattre sur le coteau de Boscoreale, Maxima [1], la maîtresse de la *villa rustica* située dans l'endroit le plus riant de ce paysage, pensa avant tout à emporter la précieuse vaisselle d'argent, encore plus peut-être que ce sac rempli de onze cent deniers d'or qui a été trouvé à côté de l'argenterie.

1. C'est probablement le cadavre de cette femme, encore parée de boucles d'oreilles d'or garnies de topazes, qui a été retrouvé dans la cour intérieure des pressoirs.



1, Phiale, personnification de l'Afrique. — 2, Aiguière à la Victoire sacrifiant (dessins de M. Gusman). — 3, Phiale au buste du propriétaire de la villa de la Pisanella.

FIG. 20. — ARGENTERIE DE BOSCOREALE

(MUSÉE DU LOUVRE)

Le vieux Romain, père ou mari de Maxima, dont nous voyons la figure narquoise et ridée sculptée sur une des phiales, était un de ces riches fermiers pour lesquels Columelle écrivait son traité d'agriculture. Le relevé du plan de la *villa rustica* qu'il possédait, a démontré que c'était une ferme de grande importance, à laquelle étaient adjoints des appartements luxueux.

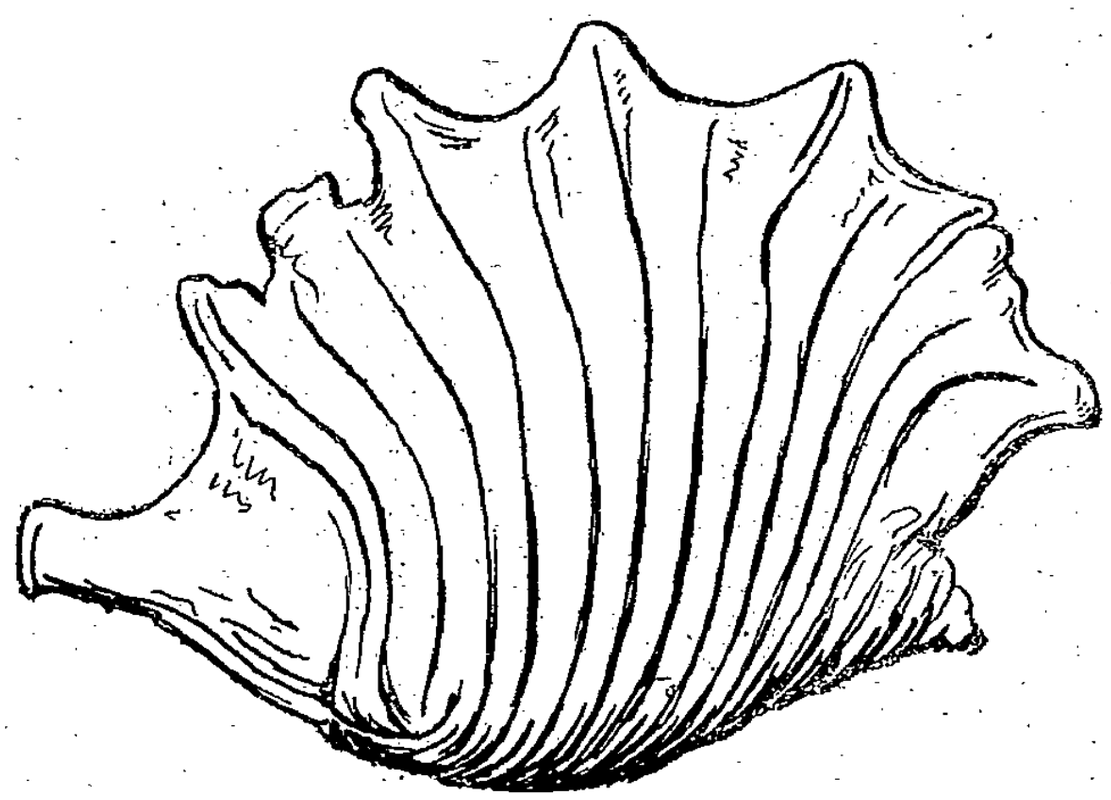


FIG. 21. — COQUILLE D'ARGENT

M. de Foville suggère une hypothèse séduisante : ce serait un marchand ayant fait le commerce entre Rome et Alexandrie, qui, sur ses vieux jours, attiré par ce coin délicieux de la Campanie, aurait exercé sur le riant coteau de Boscoreale ses goûts pour l'agriculture et se serait plu à voir rappelée dans le luxe qui l'environnait l'Afrique qui l'avait enrichi. La principale phiale de sa vaisselle représente en effet une espèce d'apothéose du commerce et des richesses de l'Afrique (fig. 20, 1). Parmi les idoles d'argent du laraire et les bronzes d'art on a trouvé des sujets rappelant ces cultes d'Égypte qui se propageaient rapidement chez les superstitieuses et oisives populations de Campanie.

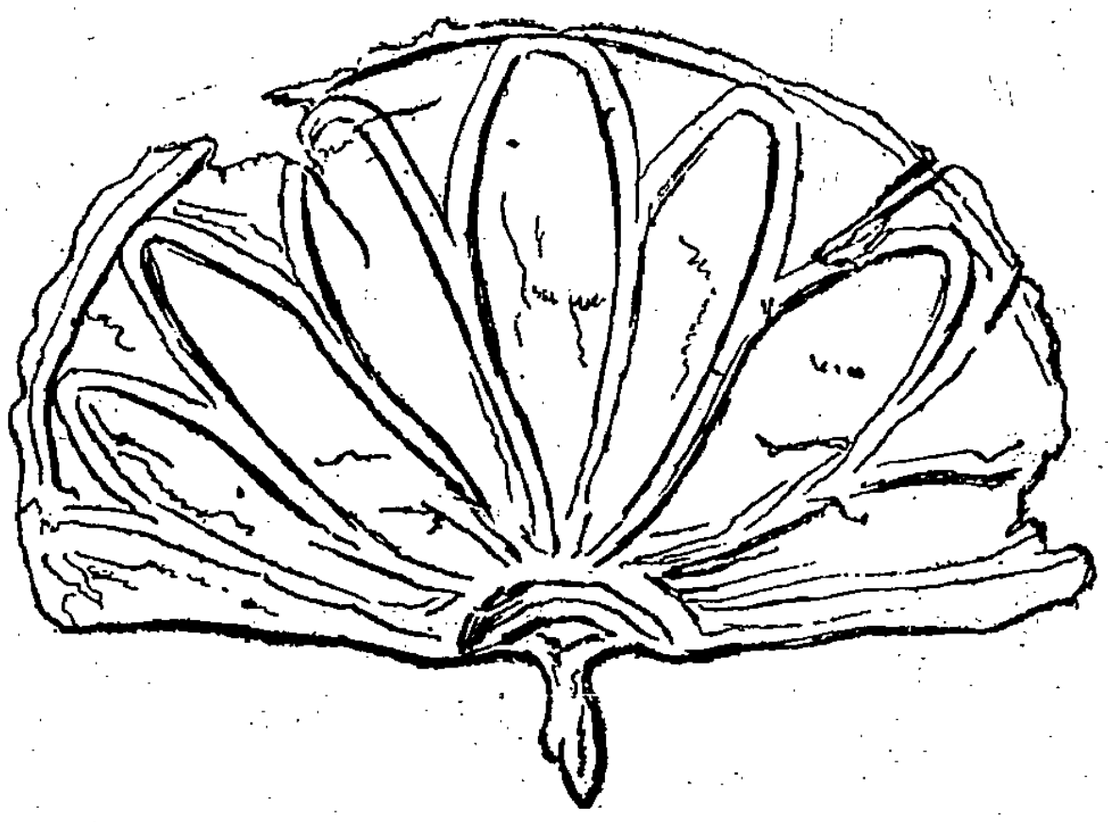


FIG. 23. — RÉCIPIENT EN ARGENT

M. de Villefosse pense que l'argenterie que Maxima cherchait à sauver

1. On lit sur les gobelets aux squelettes le nom d'une femme, Gavia. On a déjà trouvé à Pompéï plusieurs mentions d'une femme désignée par le seul nom de Gavia (G. de Petra, *Giorn de Scavi di Pompeï*, n. s. II, col. 181-182. *Ephem. epigr.*, I, p. 174). Sur une écuelle, on lit : 1° le nom de M. Attius Clarus; 2° celui d'un Holconius; 3° celui de Cal(ventius?) Sat(urninus ?); sur des plateaux, les noms de Priamus et de L. C(aecilius) H(ermes) et enfin sur un grand nombre de pièces le nom seul de Maxima.

1, 3 et 6, Écuelles aux présents d'hospitalité. — 2, Miroir. — 4 et 5, Auguste et Tibère. — 7, Canthare aux cigognes.
8, Écuelle aux branches d'olivier (dessin de M. Gusman).

FIG. 22. — ARGENTERIE DE BOSCOREALE (MUSÉE DU LOUVRE ET COLLECTION EDMOND DE ROTHSCHILD)

Aiguière à la Victoire

FIG. 24. — ARGENTERIE DE BOSCOREALE (MUSÉE DU LOUVRE)

dans cette fatale journée du 23 août de l'an 79, était « *une collection d'argenterie de choix, réunie par un amateur* » et son hypothèse se base d'abord sur la différence de conservation des pièces et ensuite sur des *graffiti* tracés sous les piédouches [1], mentionnant souvent pour chaque pièce trois propriétaires successifs.

Les pièces les plus anciennes sont deux phiales en argent doré, dont une à l'état de débris, ornées chacune d'un buste de Bacchus (Villefosse, Trésor de Boscoreale, pl. XXIX). Elles sont de travail médiocre, syrien ou alexandrin, et furent trouvées à part du reste du trésor, avec une coquille (bucina) (fig. 21), un miroir (fig. 22, 3), un récipient en forme de demi-phiale (fig. 23) et autres menus objets en argent. Ces pièces datent probablement de la fin du IIe siècle ou du commencement du Ier av. Jésus-Christ.

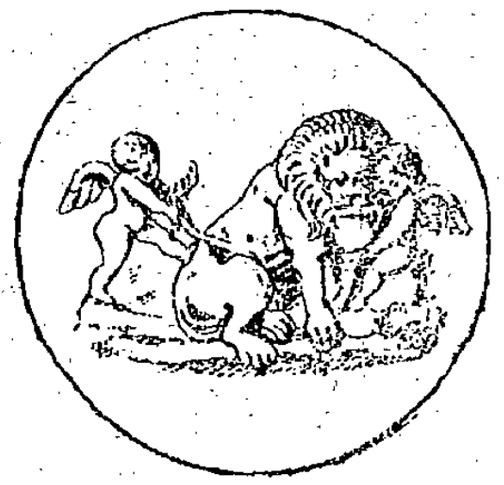


FIG. 26. — AMOURS TOURMENTANT UN LION
LAMPE ROMAINE EN TERRE CUITE

Viennent ensuite deux magnifiques aiguières (lagonae) à bouche bilobée, sur lesquelles sont représentées des Victoires sacrifiant devant le Palladium (fig. 24 et 20, 2). La Victoire sacrifiant un jeune taureau ou un bélier appartient aux modèles courants de l'art hellénistique, et des plaques en terre cuite trouvées en Campanie nous montrent que les artistes de cette région répétaient volontiers ces gracieuses figures; mais on les trouve déjà bien avant cette époque. Micon de Syracuse et Ménechme de Sicyone avaient traité ce sujet [1]. Sur des statères d'or d'Abydos et de Lampsaque on peut voir aussi le même geste et la même pose.

Une seconde catégorie de l'*argentum vetus* est composée d'écuelles ornées de ces sculptures picturales qui sont le caractère distinctif de l'art hellénistique; on y voit des chasses d'animaux au milieu de rinceaux feuillagés, des grues et des cigognes [2], des scènes où des Amours espiègles apparaissent en vainqueurs de la force brutale (fig. 25). Martial, dans une de ses épigrammes (Liv. VIII, § I), décrit une fiole semblable à lui donnée par Instantius Rufus sur laquelle était représenté un « *chevreau chevauché par un Amour d'or ailé soufflant de sa bouche délicate dans une flûte de lotus* » Je donne à titre de comparaison le dessin d'une lampe romaine en terre rouge trouvée en Campanie, et représentant un lion tourmenté par des Amours (fig. 26). Ces écuelles appartiennent probablement aux dernières années avant l'ère chrétienne; aucune

1. « *Vitulus genus pressus et replicata cervice* », Pline, 34, 80.
2. On a trouvé à Pompéï des pieds de table ornés de cigognes et de grues, d'un travail exquis.

d'elles pourtant n'offre le travail hardi des célèbres coupes aux Centaures du Musée de Naples (fig. 27) et de la Bibliothèque Nationale.

A l'époque d'Auguste ou de Tibère appartiennent sûrement les deux gobelets (modioli) aux squelettes (fig. 28).

Sur l'un d'eux on voit un groupe de squelettes, auxquels un autre squelette drapé, *Clotho*, l'une des Parques, fait un signe ; une de ces *larvae* se pose sur la tête une couronne de fleurs et à ses côtés deux petits squelettes jouent des instruments de musique ; au-dessus de l'un d'eux, on lit : « *plaisir* » ; un autre squelette tient de la main droite une bourse bien garnie surmontée du mot « *envies* », tandis qu'il présente au personnage couronné de fleurs, un papillon, image de l'âme : « *petite âme* » ; enfin un autre squelette examine un crâne et de la main gauche tient une couronne de fleurs auprès de laquelle on lit « *fleur* ». Sur une base carrée on voit deux crânes et une colonnette surmontée d'une petite figure drapée et d'une inscription effacée ; au-dessus du crâne de gauche apparaît une bourse accompagnée du mot « *sagesse* » ; au-dessus du crâne de droite, un papyrus roulé et le mot « *opinions* ». Une inscription en quatre lignes résume toute la scène : « *Jouis pendant que tu es en vie, car le lendemain est incertain.* »

FIG. 27. — CANTHARE AUX CENTAURES (DESSIN DE P. GUSMAN)
MUSÉE DE NAPLES

Plus loin, on voit un squelette tenant un sceptre et recevant un masque tragique des mains d'un tout petit squelette ; l'inscription nous dit que c'est *Sophocle l'Athénien* ; on aperçoit ensuite deux *larvae*, celle d'*un joueur de lyre*, accostée de l'inscription : « *Réjouis-toi pendant que tu es en vie* » et celle de *Moschion l'Athénien* examinant un masque de femme et tenant une torche abaissée au-dessus de laquelle on lit : « *vie* » ; on voit à ses pieds un masque de théâtre avec cette inscription : « *la vie est un théâtre* » ; derrière lui s'agite un petit squelette. La représentation de ce gobelet se termine par une satire du contraste des doctrines de *Zénon* et *Épicure*. Zénon, le geste hautain et méprisant, Épicure, plein d'indifférence, et uniquement préoccupé d'un gâteau placé sur une table devant lui, au-dessus duquel on lit : « *La jouissance est le bien suprême* » ; à ses pieds, un petit porc semble réclamer sa part : c'est un spirituel commentaire du mot d'Horace : *Epicuri de grege porcum* (Ep. I, 4 ; 11).

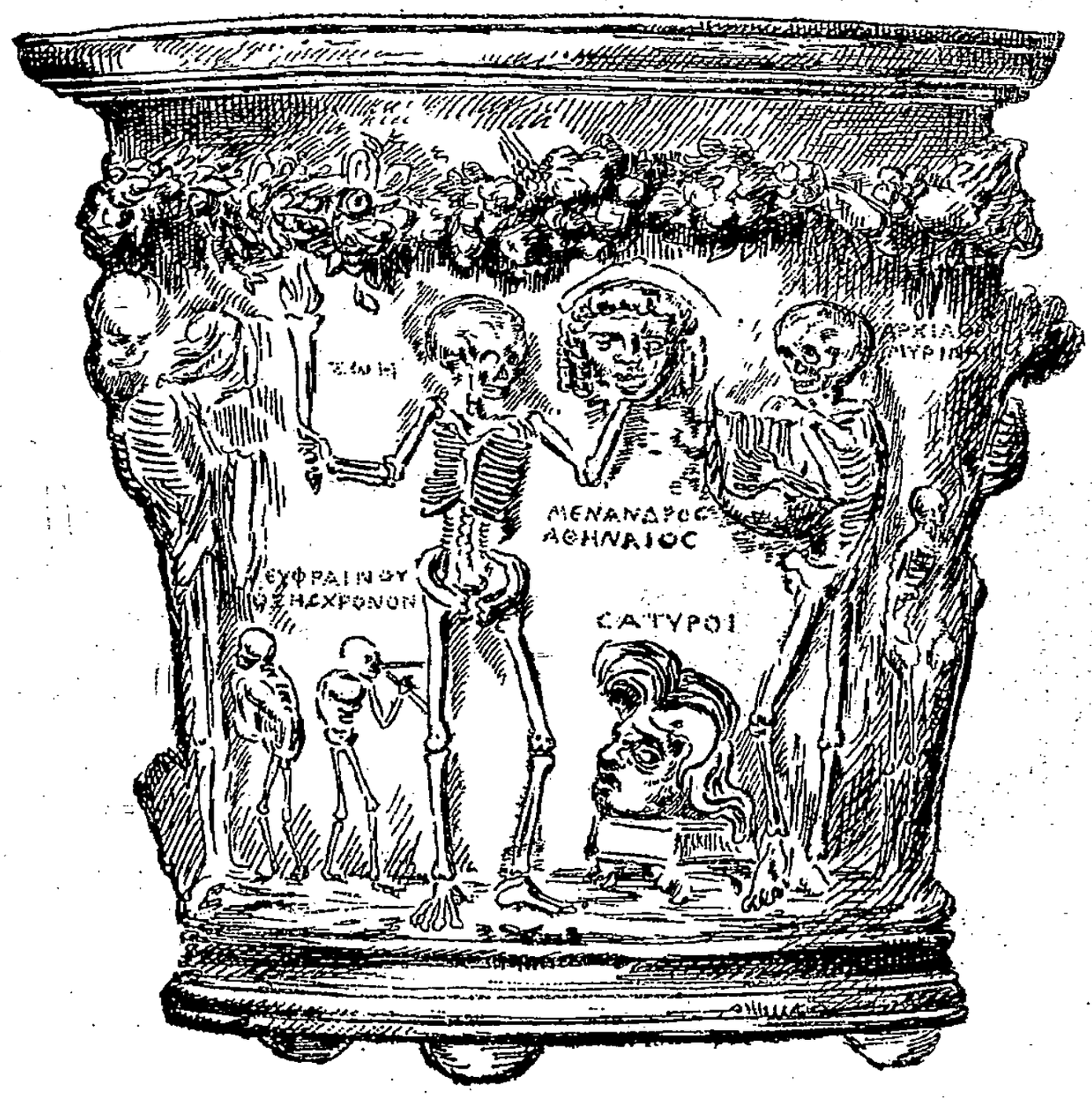


Fig. 28. — Gobelet aux squelettes (grandeur nature).

Fig. 25. — Écuelle aux Amours et aux Lions.

ARGENTERIE DE BOSCOREALE

(MUSÉE DU LOUVRE)

L'autre *modiolus* est orné aussi de quatre scènes. On y retrouve les deux crânes avec la bourse surmontée du mot « *sagesse* », et le rouleau accompagné du mot « *opinions* ». La première scène nous offre la caricature d'une cérémonie funéraire. Un squelette porte des offrandes à un deuxième squelette étendu à terre. Au-dessus on lit : « *Honore pieusement les ordures* » ; un troisième serre une bourse auprès de laquelle est écrit « *envies* » et regarde un crâne en faisant cette réflexion : « *C'est là l'homme.* »

On se rappelle le mot de Trimalcion, déjà ivre :

> « *O misère, ô pitié ! Que tout l'homme n'est rien !*
> *Qu'elle est fragile, hélas ! la trame de sa vie !*
> *Tel sera, chez Pluton, votre état et le mien.*
> *Vivons donc, tant que l'âge à jouir nous convie.* »
>
> (Petr., *Sat.*, 35.)

La seconde scène nous montre le poète comique Ménandre tenant un masque et un flambeau ; dans le champ, le mot « *vie* » et la phrase ; « *Sois gai tant que tu es en vie* » ; auprès de lui, un petit squelette jouant de la double flûte ; à ses pieds, un masque de jeune satyre et l'inscription « *drame satyrique* » ; devant lui, une autre larve jouant de la lyre ; c'est le vieux poète satirique « *Archiloque de Myrina* ».

La troisième scène a pour sujet *Euripide l'Athénien*, appuyé sur un thyrse bachique, tandis qu'un serviteur lui présente un grand masque tragique et qu'un petit squelette joue de la double flûte.

La quatrième scène représente, aux prises, *Monimus l'Athénien*, le philosophe cynique, et *Démétrius de Phalère*, le péripatéticien, disciple de Théophraste, qui, retiré dans la Haute-Égypte, y mourut de la morsure d'un aspic. Ils sont représentés la besace sur l'épaule, et Démétrius porte dans sa main droite un serpent désigné par le mot « *aspic* ». Entre les deux philosophes de sectes opposées, deux chiens se croisent en sens contraire : celui qui s'élance vers Monimus, caressant ; celui qui regarde Démétrius, agressif.

C'est d'Égypte que venait cette coutume barbare de faire circuler à table, quand l'ivresse commençait à troubler les cerveaux, ces macabres gobelets.

Hérodote (II, 78 et 86) nous a conservé le souvenir d'une coutume égyptienne qui consistait à faire porter à la ronde, durant les repas, l'image en bois d'un mort, couchée dans un coffre à momie et portant l'inscription : « *Bois et prends du plaisir, voilà comme tu seras après la mort.* »

On connaît l'épisode du petit squelette d'argent articulé que Trimalcion fit apporter sur sa table, et je possède un squelette articulé, en bronze, qui

vient de Campanie et qui faisait partie de la collection Bourguignon; un autre provenant des dragages du Tibre est dans la collection Froehner; la collection Dutuit nous montre un crâne surmonté d'un papillon.

On a trouvé aussi un grand nombre de gobelets en terre vernissée avec des reliefs représentant des squelettes; ils proviennent de l'Eure (Musée d'Orléans), de Toscane, d'Asie Mineure (Louvre).

En contemplant ces tristes débris du vide et brutal épicuréisme antique, les beaux vers d'Horace, d'un plus délicat scepticisme, chantent dans la mémoire :

« ... *Sapias, via liques, et spatio brevi*
Spem longam reseces. dum loquimur, fugerit invida
Ætas : carpe diem, quam minimum credula postero. »

Mais les pièces principales de l'époque d'Auguste sont deux écuelles (*scyphi*) ornées de sujets historiques en très haut relief, qui font partie des collections du baron Edmond de Rothschild (fig. 22, 4 et 5 et 29). Sur la première on voit d'un côté Auguste, représenté assis, comme maître et pacificateur de l'Univers, entouré de nombreuses figures : le Génie du peuple romain; la déesse Rome; Livie qui lui offre une statuette de la Victoire; Agrippa qui conduit à ses pieds les nations soumises, et, de l'autre côté, Auguste recevant la soumission de barbares, probablement des Germains vaincus par Drusus [1].

Sur la seconde se voit d'un côté le cortège consulaire (*processus consularis*) de Tibère, du 1er janvier de l'an 13 [2], et de l'autre la prise des auspices au Capitole, l'an 12, avant le départ pour la campagne contre les Pannoniens.

Il est intéressant de rappeler à ce propos qu'on a trouvé dans la villa de la Pisanella un petit buste de Tibère, œuvre maîtresse ayant toutes les qualités de ce prodigieux art iconographique du siècle d'Auguste, de cet art qui fouillait jusqu'au plus profond de l'âme (Pl. XXXIV). Ces écuelles, vigoureusement sculptées, où chaque tête est un portrait finement ciselé, prennent place parmi les œuvres les plus précieuses du règne d'Auguste et font penser à quelques-uns des meilleurs coins monétaires de l'atelier de Rome; il est très probable que le ciseleur de ces coupes fut en même temps graveur des monnaies impériales.

Deux autres écuelles signées par *Sabeinos*, et qu'on appelle vases aux présents d'hospitalité, parce que leurs reliefs représentent ces comestibles qu'on avait

1. Cf. une monnaie d'Auguste de l'an VIII (Coh. 174).
2. Sur la médaille d'or de l'an 14 (Coh. 45), on voit Tibère dans un quadrige, à droite, tenant un sceptre surmonté d'un aigle et un rameau. Comparez aussi le quadrige sur les monnaies de Germanicus (Coh. 7), de Claude (Coh. 15) et de Vespasien (Coh. 475).

coutume d'envoyer en cadeaux et dont Martial nous donne, avec de fins traits d'esprit, la méticuleuse énumération.

Ces vases (fig. 22, 1, 3 et 6) sont en effet la meilleure illustration des épigrammes de Martial sur les présents. Sur l'un d'eux, l'on voit une manne d'osier, un lapin, des champignons « *opimi cibi* », une branche de grenadier, deux becfigues, ou grives, un panier à fruits renversé, des pieds de céleri, un cochon de lait, une tortue, une corbeille contenant des fleurs, des raves, des grenades et des pommes de pin, une gaine chargée de couteaux de cuisine et une marmite (sur laquelle est la signature **CABEINOC**); sur l'autre écuelle on voit : un panier de crevettes, une oie, un lièvre mort, une hotte en osier renversée d'où s'échappe du raisin, deux grives mortes, une branche de laurier, une caisse à fleurs, des raves, un sanglier vivant et une table ronde (*delphica*) chargée de vaisselle d'argent. Ces vases font penser à des peintures flamandes du XVII[e] siècle.

FIG. 29. — PROCESSUS CONSULARIS DE L'AN 18
COUPE D'ARGENT DE BOSCOREALE

D'autres écuelles et des canthares sont ornés de branches d'olivier ou de feuilles de platane (fig. 30); et elles rappellent celles qui ont été trouvées à Pompeï même (Musée de Naples).

Un vase à boire, en forme de gobelet évasé à une seule anse (modiolus), est orné d'un semis de plumes d'oiseau finement gravées au burin.

Enfin un grand nombre d'objets, dont neuf garnitures de quatre pièces (salières, coupes, supports, etc.) nous offrent des torsades, des palmettes et des rinceaux d'un relief très vigoureux, qui font penser aux ornementations des encriers de la Renaissance italienne des XV[e] et XVI[e] siècles. Je m'arrête au dessin d'une cuillère (Villefosse, pl. XXVI), car un dessin identique à celui qui la décore a été gravé sur le revers d'une monnaie de Néron trouvée à Pompéi et conservée au Musée de Naples [2].

Parmi les objets du *mundus muliebris*, il suffit de citer le ravissant miroir, orné d'un buste de Bacchante (Ariane?), avec l'inscription : « *M*(arcus) *Domitius Polygnos* (forme abrégée de Polygnotos) *fece* (pour fecit,) » et l'autre miroir,

1. Cf. une médaille de Domitien (Coh. 86).
2. Je dois cette notice à mon ami le Dr Ettore Gabrici, le savant conservateur du Musée de Naples.

1. — TAUREAU (COLLECTION J. PIERPONT MORGAN)

2. — TIBÈRE (COLLECTION CANESSA)

BRONZES DE BOSCOREALE

probablement par le même artiste, ayant au revers la figure de Léda offrant à boire au cygne (Villefosse, pl. XIX et XX).

Nous avons réservé pour la fin les grandes phiales ornées des portraits du vieux propriétaire de la villa et de Maxima [1], — qui ont une lointaine ressemblance avec Claude et Agrippine — et d'une représentation allégorique des richesses de l'Afrique (fig. 20, 1 et 3). Ces patères, du fond desquelles se dressent d'une façon prétentieuse des bustes en ronde bosse (imagines clipeatae), ne sont certes pas ce qu'il y a de mieux dans la vaisselle de Boscoreale; elles ont pourtant ce mérite de nous montrer une œuvre essentiellement romaine et la moyenne courante des travaux de bosselage et de ciselure de l'époque des premiers empereurs. Ce portrait aux rides profondément creusées offre, au point de vue du travail, des points de comparaison tout à fait frappants avec des effigies de Vespasien sur des sesterces de bronze ou d'aurichalque. La phiale avec le buste de l'Afrique nous offre un exemple intéressant de ces vigoureux bosselages des orfèvres alexandrins et romains dont le trésor d'Hildesheim nous avait fait déjà connaître toute la hardiesse. Au British Museum on conserve une applique en bronze représentant ce même buste.

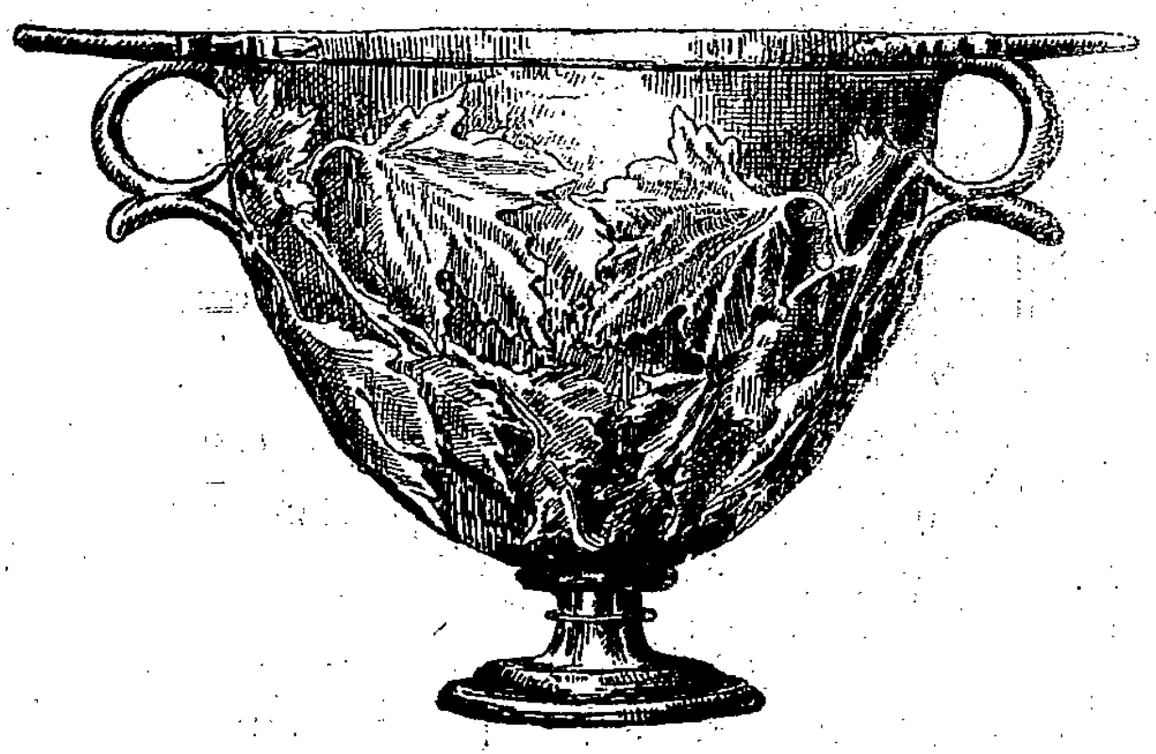


FIG. 30. — COUPE AUX FEUILLES DE PLATANE. BOSCOREALE

L'examen de ce riche trésor d'argenterie nous amène à parler de l'art hellénistique du Ier siècle avant l'ère chrétienne. Cet art, en Asie comme sur les bords du Nil, avait alors déjà donné toute sa mesure et s'était même grisé de la franchise et de la bonne liberté qu'il avait su conquérir. Il a déjà maint défaut, mais il est comme ces enfants précoces et espiègles qu'on voudrait gronder, et qui vous désarment par leur rire confiant et malicieux. Mais tout n'est pas légèreté spirituelle. Loin de là; il y a des émotions et

1. Le buste de femme que l'on croit être celui de Maxima fut trouvé arraché de la phiale qui lui servait de cadre et fortement oxydé (comparez la photogravure qu'en donne Pasqui, dans l'état antérieur au nettoyage). Il fut acheté par le comte Tyszkiewicz qui, essayant de le nettoyer le laissa tomber. Facilement fatigué des objets qui au premier abord lui avaient donné une si grande joie, il fit un échange avec un marchand romain qui vendit le buste à M. Murray, du British Museum. M. Murray crut reconnaître dans ce buste les traits d'Antonia.

des sensibilités profondes, il y a un besoin d'air et de mouvement qui resteront des exemples féconds. Nous sommes souvent frappés de la grande ressemblance entre certaines œuvres hellénistiques et des sculptures du XV^e^ siècle, nous retrouverons ces points de contact avec des œuvres intéressantes contemporaines.

La Campanie, aux I^er^ et II^e^ siècles avant notre ère, était toute imprégnée de cet art. Des artistes d'Asie Mineure et d'Alexandrie accouraient dans cette contrée toujours assoiffée de luxe, et à Rome même, devenue, avec sa richesse débordante, hospitalière aux arts somptuaires, malgré les déclamations de l'austère Caton.

FIG. 81. — GOBELET AUX BRANCHES DE LIERRE
POMPEI, DESSIN DE P. GUSMAN [1]

L'argenterie du vieux vigneron de la Pisanella n'est, somme toute, dans les somptueuses créations artistiques de cette époque, qu'un menu détail ; mais elle comporte des enseignements précieux. Les coupes ornées d'animaux et d'aliments, qui évoquent tout de suite la pensée de tableaux de Snyders, de Fyt ou de Hondekoeter, sont admirablement conçues, et leur ornementation est traitée avec une légèreté de main et une simplicité de composition absolument exquises ; ce sont pourtant des pastiches d'œuvres alexandrines, et leur auteur est probablement un affranchi qui, pour complaire à la mode, écrit son nom latin Sabinus avec une désinence grecque, et se donne des airs de *graecanicus*. Les écuelles ornées d'amours espiègles tourmentant des animaux appartiennent aussi au répertoire alexandrin ; ce sont des images qui eurent longtemps la faveur des Romains.

A côté de ces pièces et d'autres conçues tout à fait dans l'esprit hellénistique, nous trouvons des œuvres où s'affirme le caractère fier et positif de l'art romain. Les coupes de la collection Rothschild, chargées de figures, sont anoblies par ce frisson de dignité romaine que traverse mainte œuvre de l'*Alma Urbs*, elles évoquent le souvenir de ces beaux vers chantants d'Horace,

Alme Sol, curru nitido diem qui
Promis et celas, aliusque et idem
Nasceris, possis nihil urbe Roma
Visere majus.

A. SAMBON.

1. Grâce à l'obligeance de l'éditeur M. Guillard, nous avons pu joindre à notre illustration quelques croquis de P. Gusman empruntés à son ouvrage désormais classique sur Pompeï.

DEUXIÈME PARTIE

BOSCOTRECASE ET LA MARINE DU SARNO

I

LE MOBILIER, LES MARBRES ET LES BRONZES

FIG. 32. — HERCULE AU REPOS D'APRÈS LYSIPPE

(BUSTE DU BRITISH MUSEUM)

Les fouilles heureuses de Boscoreale avaient excité la convoitise des grands propriétaires de terrains dans le voisinage de la « *ville morte* »; tous rêvaient de découvertes sensationnelles, et partout, au moindre indice de constructions antiques, on faisait des sondages et des puits. La plupart en furent pour leurs frais; mais dans la *Contrada Bottaro*, dans la commune de Torre Annunziata, au sud-ouest de Pompeï et à 200 mètres à peine du Sarno, M. Gennaro Matrone, riche propriétaire de Boscotrecase, eut la bonne fortune de trouver une suite de seize *tabernae* qui, protégées par un portique avancé, à toiture commune, et contiguës à une riche villa suburbaine, bordaient la route qui conduisait le long de la mer, alors bien plus rapprochée, vers l'embouchure du Sarno, du côté de Stabies. Sur les colonnes du portique de ces *tabernae* on a déchiffré, entre autres graffites, des noms précédés du mot *nautae*; sur des parois d'une des boutiques était peinte l'image du fleuve Sarno, barbu, couronné de joncs, un manteau vert sur les épaules, assis au pied d'un arbre, le bras autour d'une hydrie renversée; partout on a trouvé un grand nombre d'ustensiles de pêche.

Ainsi, tandis que sur le coteau de Boscoreale revenaient à la lumière les villas luxueuses de riches fermiers ou de patriciens aimant la solitude des gais vignobles, à une demi-heure de distance de la bruyante petite ville de Pompeï, les fouilles Matrone évoquaient le souvenir du commerce affairé du

petit port à l'embouchure du Sarno et nous donnaient presque la vision de cette foule de fuyards courant d'abord vers la mer, et, devant le sinistre spectacle des flots irrités, revenant sur leurs pas, pleins de terreur, tandis que les pierres ponces enflammées continuaient lentement mais sûrement leur œuvre de destruction.

Les fouilles Matrone furent commencées le 19 juillet 1899 et continuèrent avec quelques interruptions jusqu'à juillet 1902; elles présentaient de grandes difficultés, car à une certaine profondeur on trouvait l'eau qui envahissait aussitôt la partie explorée et il fallait repêcher un peu au hasard les objets dans la fange à l'aide de pelles recourbées.

M. A. Sogliano, l'éminent savant qui depuis bientôt vingt ans dirige les fouilles de Pompeï, et M. R. Paribeni, ont dressé dans les *Notizie degli Scavi de l'Accademia dei Lincei* (1901, p. 423, et 1904) des listes sommaires de tous les objets provenant des fouilles Matrone. Il y a une vingtaine d'années, un autre propriétaire, M. Valiante, avait découvert tout près de cet endroit nombre de monnaies et de bijoux d'or, dont une grande partie fut cédée au Musée de Naples. Ces *tabernae* avaient servi en effet de refuge à une foule considérable, et chaque fuyard emportait ce qu'il avait pu ramasser de plus précieux. Hommes, femmes et enfants de toutes conditions, refoulés de la plage où la mer en tourmente brisait les barques, se pressaient sous ce portique, pénétraient dans les boutiques et les tavernes bouleversées, espérant en vain échapper à la pluie incessante de *lapillo* et de cendre, aux exhalaisons méphitiques qui les serraient à la gorge.

Matrone a retrouvé soixante-treize de ces infortunés. Il y avait là des *thermopolia* ou tavernes de bas étage, où l'on buvait des boissons chaudes, du vin à la myrrhe, du vin cuit et de l'hydromel et où on se livrait à la débauche, comme dans les tripots de nos ports de mer. Un grand nombre de fuyards avaient pris refuge dans un de ces bouges; quelques-uns gisaient à l'intérieur, d'autres étaient tombés asphyxiés autour du comptoir en marbre de couleur dont la décoration indiquait le caractère de la maison, d'autres encore avaient trouvé la mort sur le seuil de la taverne. Tous portaient sur eux des objets précieux; on a retiré une grande quantité de bijoux : colliers à gros maillons avec pendentifs en forme de croissant, statuettes d'Isis-Fortune et d'Harpocrate; bracelets en forme de serpents enroulés, les yeux en pâte de verre, imitant l'émeraude ou à deux têtes de serpent affrontées, bracelets composés de deux rangs de demi-sphères (avelines) reliées entre elles par une chaîne médiane terminée en feuilles et fleurons, pendants d'oreilles dits à gousse d'ail ou ornés de perles, bagues de formes et de matières

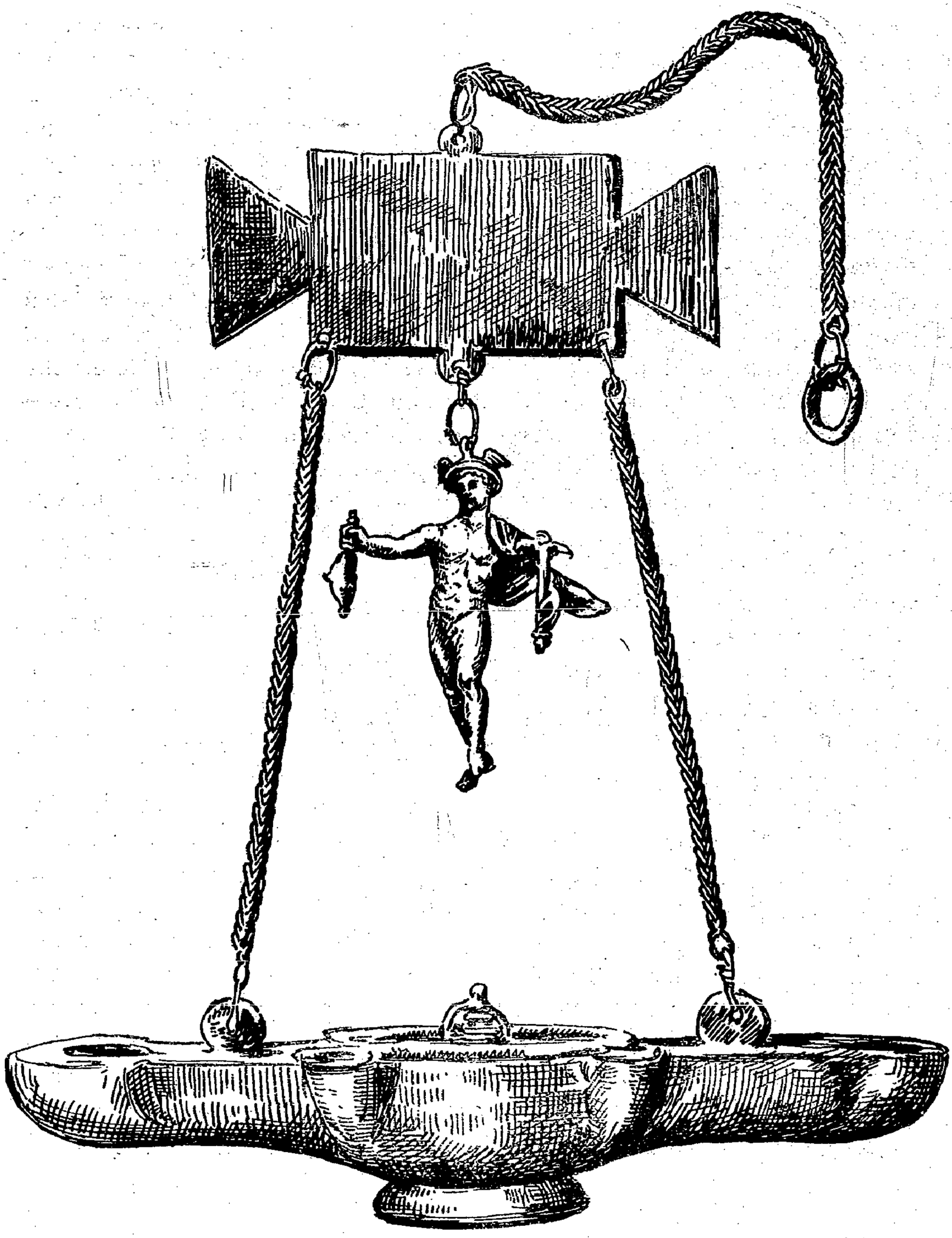


Fig. 33. — Lampe de Boscotrecase

(COLLECTION J. PIERPONT MORGAN)

diverses, le chaton orné de pierres précieuses ou d'humbles pâtes de verre. Un fuyard portait dans un sac un service d'argenterie, que malheureusement l'eau boueuse a fortement oxydé ; il se composait de trois casseroles emboîtées les unes dans les autres, de six gobelets à dessin de corolle de lotus, également les uns dans les autres, de quatre plateaux, de deux *simpules*, de quatre petites cuillères, d'un petit vase cylindrique à couvercle, de fragments d'aiguières, l'anse amortie par un buste en relief.

Cette taverne était éclairée le soir par une grande *lucerna pensilis* ayant, au milieu des chaînettes qui soutenaient le godet, une statuette de Mercure au vol qui fait penser tout de suite au *Mercure* de Jean Bologne et qui se balançait au-dessus de la flamme (fig. 33, coll. J. Pierpont-Morgan). Çà et là étaient posées quelques lampes mobiles de bronze ou de terre cuite, une d'elles ornée d'une figurine de Jupiter. Une autre *taberna* contenait une douzaine de grandes amphores, quelques-unes avec inscriptions graffitées ou en lettres rouges : ΑΠΕΛΗС, ΚΛΙΓΙΠ⊂, ΑΠΟ, ΟΥΕСΠΛ elles nous rappellent que, sous les règnes de Vespasien et de Titus, la vallée du Sarno abritait encore de nombreuses populations italiotes et que sur ce rivage débarquaient souvent les marchands de Cyrène et d'Alexandrie.

Ailleurs était une boutique de pharmacien (n° 4 du plan Sogliano), on y a trouvé un petit mortier à déversoir en marbre rouge de Grèce, des tablettes de porphyre pour délayer les médecines, cinq étuis à fers de chirurgie (l'un est dans la coll. Wellcome, à Londres), une petite spatule en forme de feuille d'olivier, une coupe de bronze, une tasse en terre cuite d'Arretium, une boîte à compartiments et à tiroir où étaient renfermées des poudres pharmaceutiques, un *emblema* de phiale d'argent avec la tête de Jule, fils d'Énée. (Coll. Fitzhenry, à Londres), un marteau, une antéfixe avec la marque bien connue de Varienus Crescens, etc. Plus loin, un débit de vin nous offre un trépied, des candélabres, des appliques de meuble représentant un buste de Minerve en bronze, un petit buste de Silène, et un buste de cheval en argent; on aimait dans ces lieux, en faisant circuler les tasses d'hydromel, discourir de combats de gladiateurs et d'autres spectacles offerts au peuple, aussi, sur une lampe de terre cuite, nous voyons deux gladiateurs séparés par le *lanista* et accostés de l'inscription : SABINVS POPILIVS, et, sur une autre, un combat de coqs. Dans le laraire, on a trouvé un petit lare en bronze sur son socle ; une amphore a sur le col, en belles lettres rouges, l'alléchante inscription : AB CLODIO CLEMENTE DE SVPERIORE· SINE DEFRITO

(pour *defruto*). C'était du bon vin, garanti sans mélange de vin cuit, qui venait des vignobles de Clodius Clemens, situés sur la hauteur.

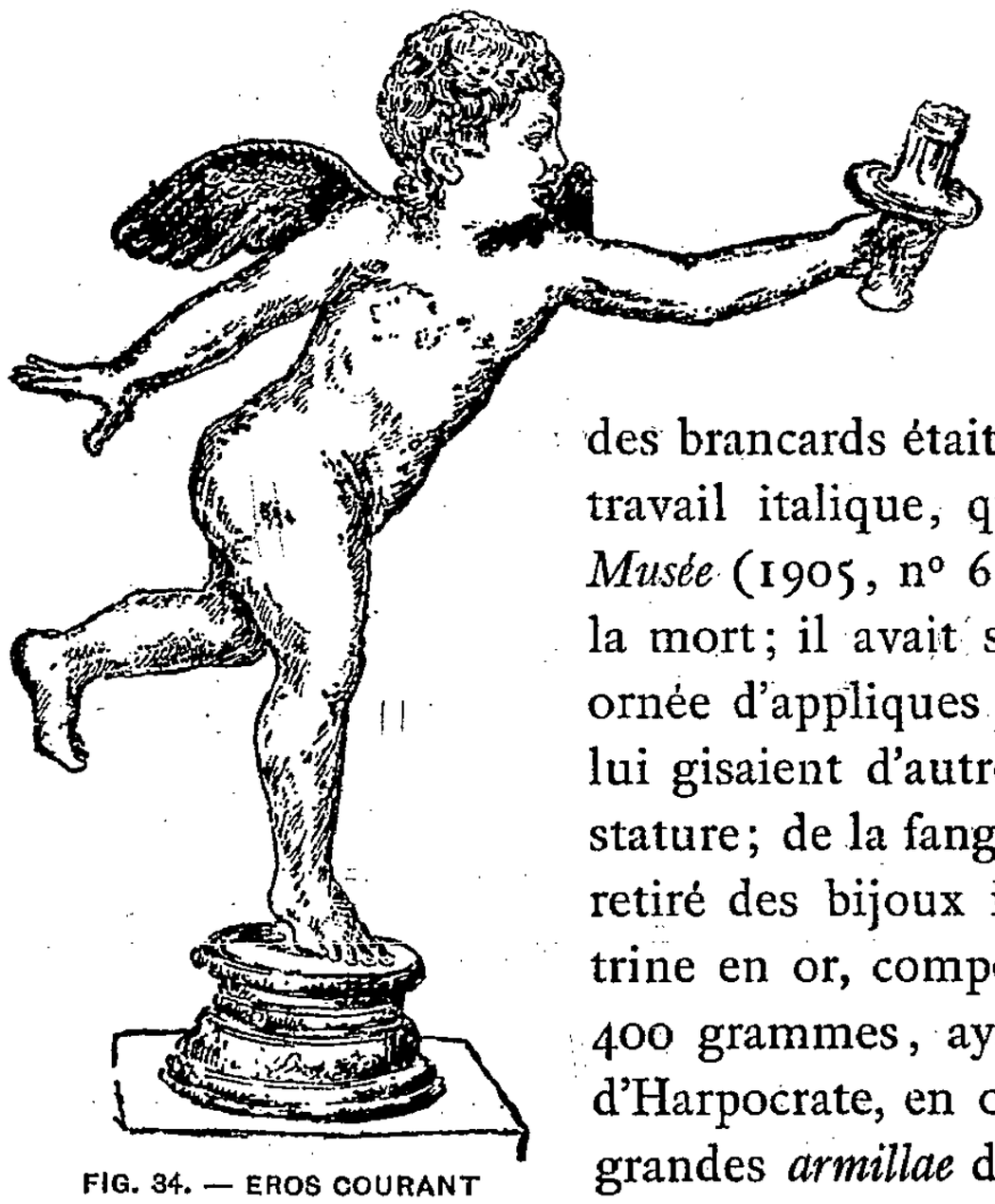


FIG. 34. — EROS COURANT
COLL. J. PIERPONT-MORGAN

Mais de toutes ces *tabernae* du rivage, celle indiquée dans le plan Sogliano par le nº 5 servit de refuge aux personnes les plus riches; on a retrouvé derrière cette boutique des fragments d'une litière dont l'un des brancards était orné d'une tête de Minerve, de travail italique, que nous avons publié dans le *Musée* (1905, nº 6). Un centurion avait trouvé là la mort; il avait sur lui une épée à poignée d'os ornée d'appliques en forme de coquilles; près de lui gisaient d'autres squelettes, dont un de haute stature; de la fange autour de ces squelettes, on a retiré des bijoux importants : une chaîne de poitrine en or, composée de 75 mailles, du poids de 400 grammes, ayant en pendentif une statuette d'Harpocrate, en or massif, et un croissant; deux grandes *armillae* d'or en formes de serpents, à trois spirales, du poids de 665 grammes; des bagues, dont une massive, à deux têtes de serpents affrontées; une grande *armilla* forgée, en guise de serpent à tête de lion, et deux bracelets de travail charmant, ornés de plaques de lapis avec la figure gravée de Spes.

M. Matrone continuant ses fouilles commença à pénétrer dans la villa qui était à côté de cette suite de boutiques, et c'est là qu'il devait trouver les plus belles choses.

C'était une villa construite selon les préceptes donnés par Vitruve pour les villas de campagne. Il n'y avait pas d'*atrium*, et les chambres s'ouvraient sous le portique d'un grand péristyle avec jardin. Ces chambres étaient décorées de bonnes peintures du dernier style pompéien, les unes à grands panneaux rouges et jaunes encadrés de larges bandes opaques donnant l'impression d'un rayon de soleil, qui, décomposé par un prisme, viendrait étaler sur ces parois la richesse de ses couleurs; d'autres avec des sujets d'architecture fantastique et légère comme celle d'un rêve. Dans une de ces chambres, fut trouvée une statuette d'Éros vainqueur à la course du flambeau; il représente même le génie de la course. Il arrive vainqueur, le sourire aux lèvres,

haletant, tenant du bras gauche le flambeau qui ne s'est pas éteint dans la course folle, et reportant en arrière la main droite étendue par un mouvement nerveux. On peut penser à une réplique d'une œuvre de Boëthos (fig. 34).

Le peristylium de cette maison devait être un endroit délicieux, où, dans les longues soirées d'été, au milieu de la fraîche verdure donnant plus d'éclat aux blancs marbres et aux stucs rouges, l'esprit bercé par le murmure des fontaines et par le lointain refrain de la mer, il était doux de rêver. Ce péristyle peut se comparer avec celui de la villa suburbaine de Diomède, dans le faubourg *Augustus felix*. Il a trente colonnes cannelées, à chapiteaux doriques, faites de briques revêtues de stuc rouge; les parois sont décorées de peintures architecturales du dernier style pompéien; la partie intérieure formait un jardin spacieux orné de statuettes en marbre et en bronze, de fontaines et de tables en marbre.

FIG. 35. — STATUETTE DU LOUVRE
D'APRÈS L'HÉRACLÈS ÉPITRAPÉZIOS DE LYSIPPE

Aux quatre angles se trouvaient des colonnes en marbre blanc surmontées de Termes à deux têtes adossées : la tête de Mercure avec une tête de Bacchus barbu; une tête de Satyre imberbe avec une tête de Ménade; une tête de Silène barbu avec une tête de Ménade, et une tête de Satyre imberbe avec une tête de Satyre barbu.

Dans le centre se dressait une ravissante fontaine en marbre, composée d'une vasque à deux anses, le rebord orné d'une frise d'oves, soutenue par deux jeunes Satyres agenouillés [1]. Sous le portique, du côté est, était une table de marbre à supports latéraux ornés de protomes de monstres ailés adossées et entées dans une griffe de lion; entre ces protomes, un délicieux bas-relief nous montre au milieu de rinceaux deux chèvres donnant des coups de corne.

Dans une des chambres fut trouvée une statue en marbre représentant un Hermaphrodite, réplique d'une œuvre du IIIe ou IIe siècle av. J.-C., un manteau sur les épaules et autour du bras gauche, sur lequel repose un Éros; peut-être venait-il du péristyle (cf. Matz et von Duhn, Ant. Bildw. in Rom., III, nº 3576).

Au milieu du péristyle, derrière la fontaine et sur un socle en pierre de

1. On conserve au Vatican une vasque soutenue par des Silènes agenouillés, une outre sur l'épaule.

Nocera, d'un jaune orangé, simulant un rocher, était placée une grande statuette d'Hercule assis, la main gauche levée et posée sur l'extrémité de la massue pointée contre le rocher, la droite étendue, tenant une coupe, le regard souriant, comme fixé sur cette belle Hébé qui lui verse le nectar des dieux [1].

Le propriétaire de cette villa située au bord de la mer, à l'embouchure du Sarno, tout près de ce débarcadère où gesticulaient et vociféraient les marins tapageurs de nationalités diverses, aimait à s'isoler de ce fracas parmi les souvenirs de cette Grèce enchanteresse, qui, subjuguée par la force belliqueuse de Rome, était toujours dans le domaine de l'esprit l'éternelle conquérante.

1. On connaît aujourd'hui de nombreuses répliques de l'Héraclès Épitrapézios de Lysippe, identifié pour la première fois par Stephani. Heydemann et Weizsäcker (Jahrb. der Deut. Inst., 1889, p. 109) ont donné la liste de ces répliques auxquelles, depuis, on a encore ajouté quelques exemples (Parbeni, *Notizie degli Scavi Lincei*, 1904, p. 570).

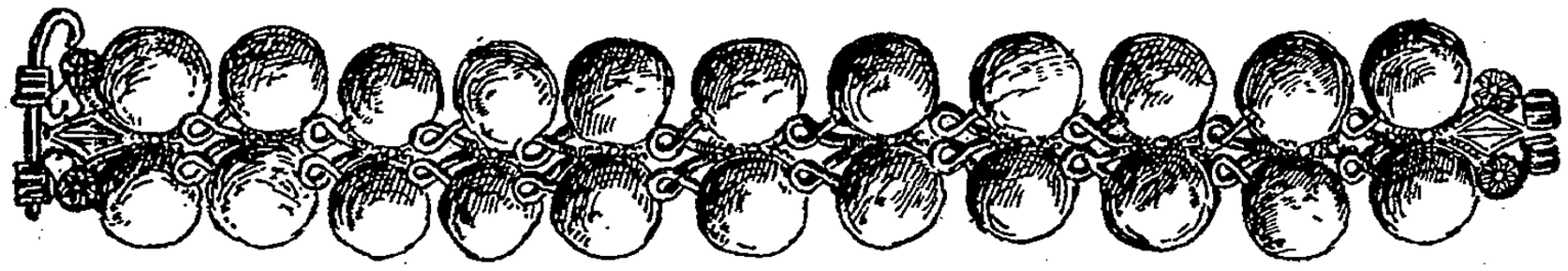


FIG. 86. — BRACELET D'OR A COQUILLES D'AVELINES

V

LES BIJOUX

L'orfèvrerie décline rapidement sous l'Empire romain. La perle et les pierres précieuses deviennent l'essentiel, et la fine ciselure, les délicats méandres de grenaille ou les légères volutes de fils d'or sont bannis. Les bijoux de Pompeï surtout sont de travail très grossier : ils donnent l'impression de ces feuilles d'or estampées que les petits orfèvres des quartiers populaires de Naples fabriquent à l'usage des nourrices ou des opulentes cantinières du *Basso Porto*, et si de temps en temps on ne rencontrait pas des perles fines, serties dans ces formes banales où il n'y a presque aucune recherche, on hésiterait à croire que les femmes riches en fussent parées.

Le Louvre a acquis, en 1896, de MM. de Prisco et Canessa, les bijoux trouvés près des pièces d'argenterie, dans le réservoir à vin de la villa de Boscoreale. Ce sont : une grande chaîne double, à maillons, dite à maillons colonne simple, ayant servi d'ornement pour la poitrine et le buste; deux bracelets en forme de serpent enroulé deux fois sur lui-même et ouvrant la gueule; deux bracelets composés de demi-sphères alignées, reliées entre elles, deux à deux, par des anneaux; des pendants d'oreilles avec ornements en verroterie et une bague en or massif ayant le chaton gravé : un rameau. Tous ces types sont déjà connus par de nombreux exemplaires provenant de Pompeï même.

Sur le cadavre présumé de Maxima, on a trouvé des boucles d'oreilles ornées de topazes.

Mais si la villa de la Pisanella a fourni une très petite quantité de bijoux, en revanche, du côté du Sarno, dans la contrada Bottaro, M. Matrone a trouvé un nombre considérable de parures et quelques-unes sortant de la banalité de celles qu'on a rencontrées jusqu'ici à Pompeï. Nous avons donné dans le chapitre précédent quelques détails sur les conditions où la plupart de ces bijoux ont été recueillis; examinons maintenant de plus près leur ornementation.

Les bijoux trouvés à la *contrada Bottaro* peuvent être répartis en deux

groupes, les uns composés de minces feuilles d'or estampées, les autres en or massif coulé dans des moules de pierre et ensuite ciselé. Il nous arrive parfois de rencontrer le même motif — par exemple une figurine d'Harpocrate panthée — exécuté en creux par estampage ou en plein par la fonte et la ciselure, et souvent le même moule servait pour les deux procédés. Pour l'estampage on plaçait sur un moule en schiste, en basalte ou en diorite, une feuille d'or ou d'argent et on la battait au marteau à l'aide d'une masse de plomb superposée qui permettait de faire pénétrer dans tous les creux la feuille de métal précieux. Pour les figurines on obtenait ainsi les deux faces séparées et qu'on n'avait plus qu'à souder ensemble; pour les bracelets et les bagues, la feuille était découpée et réduite au marteau.

Les bijoux pompéiens sont calqués sur les bijoux alexandrins. Les orfèvres d'Alexandrie avaient supplanté leurs rivaux d'Asie Mineure et étaient alors les premiers du monde (Th. Schreiber, *Die Alexandrinische Toreutik*, Leipzig, 1903. — Froehner, *L'orfèvrerie*, p. XIX) ou du moins, en Italie, la mode, écartant les motifs trop connus de Syrie, se prenait d'un caprice subit pour les formes nouvelles de l'orfèvrerie d'Alexandrie et surtout pour ces figurines de divinités étrangères auxquelles on attribuait une grande vertu magique contre le mauvais œil.

Dans les fouilles de la contrada Bottaro on a retrouvé presque tous les types de bijoux pompéiens déjà connus; mais aussi un grand nombre de pièces offrant des détails d'ornementation tout à fait nouveaux; plusieurs d'entre elles montraient l'influence de l'Égypte.

Nous avons cherché à réunir les noms des acquéreurs des pièces principales des fouilles Matrone et nous pouvons dresser la liste suivante :

M. Hearst, de New-York, a acquis les bijoux du centurion qui trouva la mort dans la taverne du débarcadère près de l'embouchure du Sarno; ce sont de lourdes *armillae* d'or massif en forme de serpents enroulés, qui font penser à celles que convoitait Tarpeia et dont nous voyons l'image sur une peinture de Boscoreale (A. Sambon, *Les fresques de Boscoreale*, pl. III), une grande chaîne faisant deux fois le tour du buste, une bague massive à deux têtes de serpent; auprès de ce soldat opulent, on a trouvé une épée, la garde ornée d'une coquille d'or.

M. J. Pierpont-Morgan est le possesseur d'une paire de bracelets en forme de serpents enroulés, les yeux en verroterie imitant l'émeraude (fig. 37), d'un collier formé d'une lourde chaîne avec pendentif en forme d'Harpocrate, d'une ravissante statuette de Vénus en argent et d'une plaque d'or avec un buste d'Hygie en ronde-bosse, de travail asiatique.

M. Aucoc, l'orfèvre parisien bien connu, a acquis deux bracelets à spirales

d'or, se terminant par des disques en forme de boucliers ronds; un collier à chaîne composée de gros maillons avec un pendentif en forme de croissant à bouts renversés, et un collier à chaîne tressée avec pendentif en forme de coquille au milieu de laquelle se voit une statuette de la Fortune; trois paires de boucles d'oreilles dont deux de la forme dite *à gousse d'ail*[1] et une figurine d'Harpocrate en or (fig. 37).

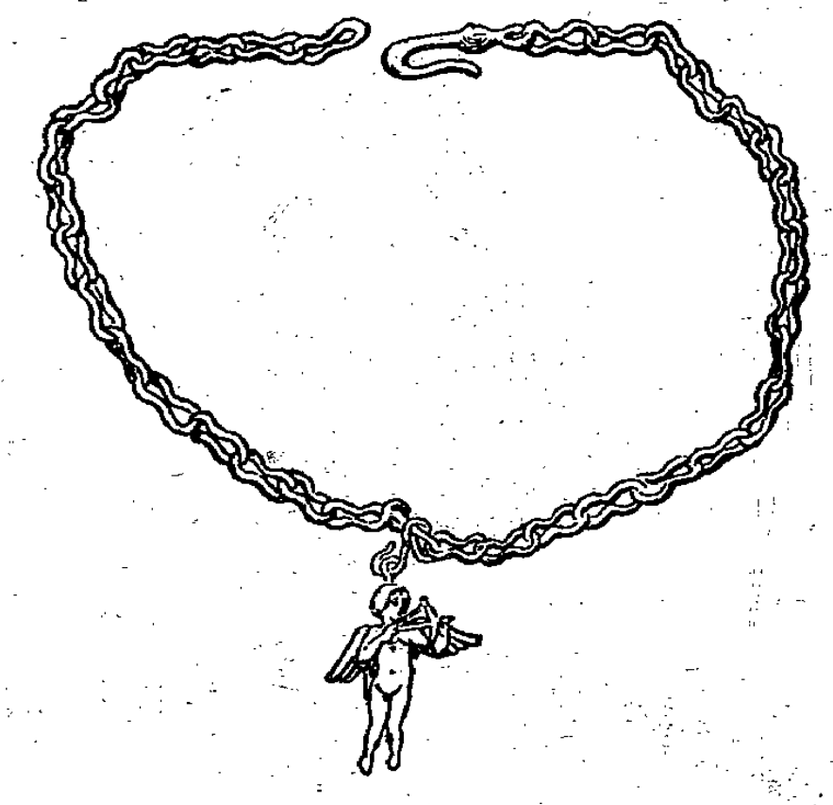


FIG. 88. — AMOUR DÉCOCHANT UNE FLÈCHE
BIJOU EN OR MASSIF ET CISELÉ

La comtesse de Béarn possède un bracelet d'argent, en forme de serpent, avec les yeux en or.

Et parmi les bijoux qui sont encore en possession de M. Matrone, nous donnons le dessin d'un collier à gros maillons avec un pendentif en forme d'Amour tirant de l'arc (fig. 38), un bracelet composé de demi-sphères alignées et reliées entre elles, deux à deux (fig. 36), un bracelet à deux têtes de serpents (fig. 37), et un autre bracelet avec un petit dauphin en relief (fig. 40). Nous citerons aussi une lourde chaîne dont les maillons simulent des ronces.

Le Musée de Naples a choisi parmi ces bijoux une paire de boucles d'oreilles formées de petites perles enfilées en cercles concentriques. Pline parle de ces assemblages de perles réunies sur une même monture et qui s'appelaient *uniones*. Ce bijou est encore aujourd'hui fort à la mode parmi les nourrices napolitaines. On a trouvé d'autres boucles d'oreilles à perles suspendues en guise de *crotalia*. Pline écrit que les gens du peuple disaient par plaisanterie que c'était le licteur des femmes riches, puisqu'il annonçait leur approche. Le Musée de Naples s'est assuré aussi la possession de deux bracelets et d'une bague en or ornés de plaques de lapis-lazuli gravées; sur les plaques des bracelets on voit une élégante figure de la *Spes*, semblable à celle qui est représentée sur des

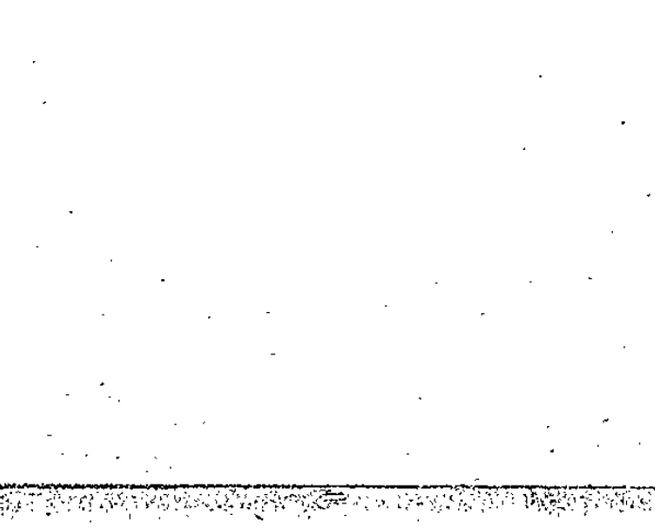


FIG. 89. — BRACELET A TÊTES DE SERPENT
BIJOU A FEUILLE ESTAMPÉE

1. M. Fontenay, *L'orfèvrerie ancienne*, pense que ces bijoux n'étaient pas des boucles d'oreilles, mais servaient à parer les coiffures extravagantes qui commencèrent à être à la mode sous le règne de Titus.

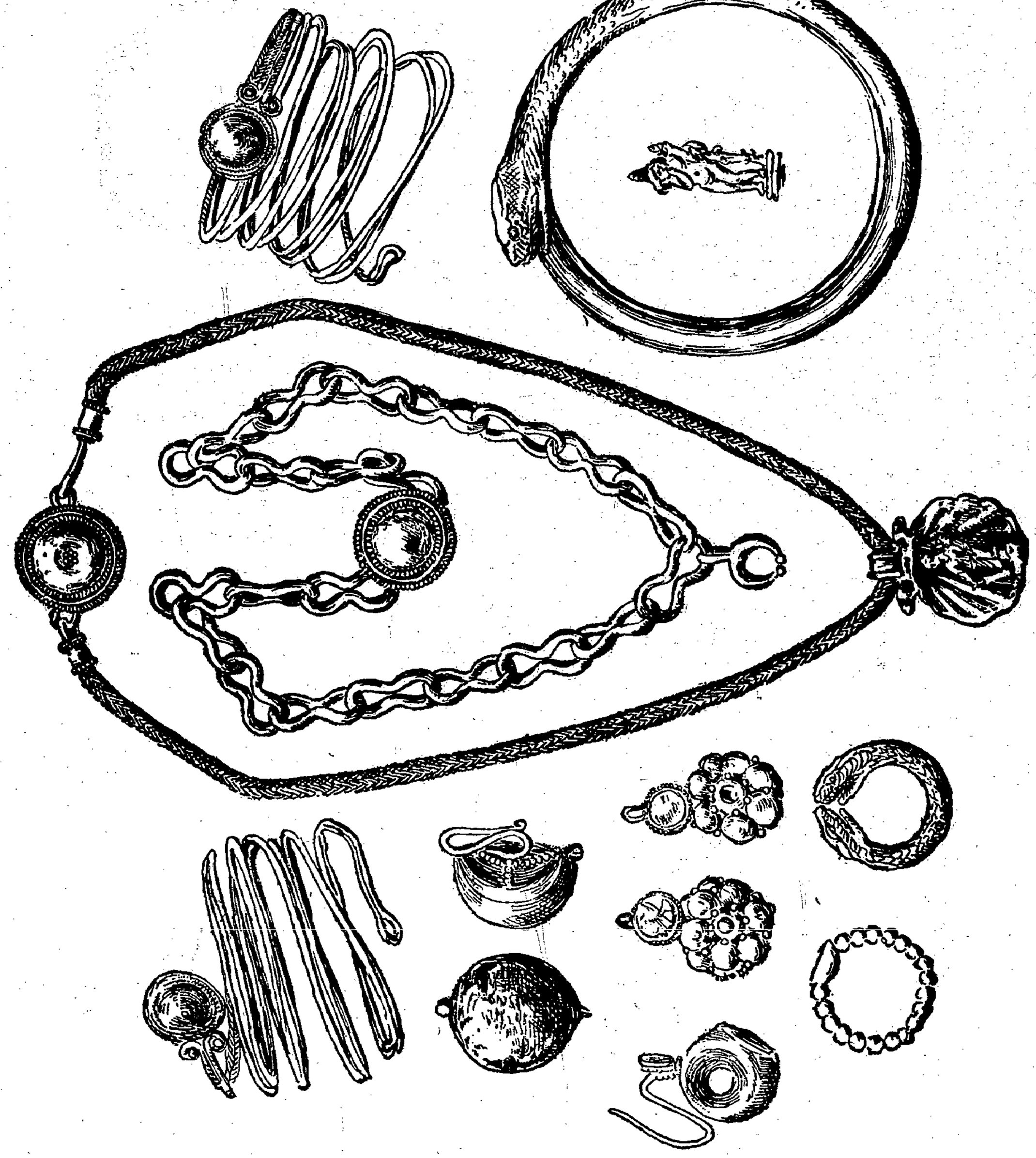


FIG. 37. — BIJOUX DE BOSCOTRECASE (COLLECTIONS J. PIERPONT-MORGAN, HEARST ET AUCOC)

sesterces et des deniers d'or et d'argent des Flaviens ; sur la plaque de la bague est gravé un oiseau au vol.

Le nombre des bagues est considérable et le chaton en est souvent garni d'un beau grenat translucide qui sur le fond d'or acquiert une si vive flamme, que M. Sogliano dans sa description l'a confondu avec le rubis. Parmi les intailles je citerai : *Pégase poursuivi par un chien*, intaille sur onyx ; *Amour portant une amphore sur l'épaule et un lièvre au bras gauche*, intaille sur grenat ; *perroquet tenant des cerises dans son bec et un papillon voltigeant autour*, intaille sur cornaline ; *combat de coqs*, intaille sur onyx.

Tous ces bijoux qui brillaient jadis sur de blanches épaules, au milieu des fleurs et des sourires, portaient en pendentifs ou gravées sur des pierres fines mille amulettes diverses contre les maladies et le mauvais sort ; et ces signes d'une vaine superstition sont retirés maintenant, bosselés et ternis, de la fange qui recouvre depuis des siècles les cadavres ; mais simples babioles ils deviennent pour nous les symboles de cette vie humaine, si pleine d'espérances et d'illusions et si vite éteinte.

A. S.

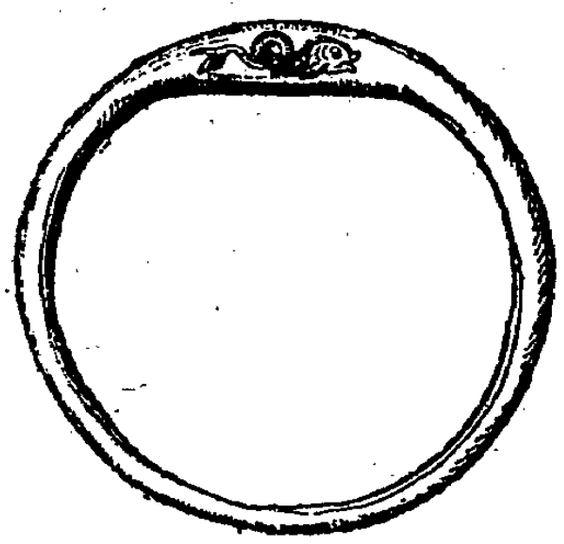


FIG. 40. — BRACELET CREUX AVEC APPLIQUE ESTAMPÉE REPRÉSENTANT UN DAUPHIN

Le Gérant : M.-A. DESBOIS.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

LA POULE AUX ŒUFS D'OR

Une proposition étrange, dont s'émeuvent les collectionneurs, a été faite ces jours derniers : pour parer aux nécessités budgétaires on a dessein, ont raconté les quotidiens, de mettre un impôt sur l'entrée des objets d'art en France; et déjà on a escompté que cet impôt, placé sur le pied de 20 °/₀ pourrait rapporter au Trésor une somme de 86 millions.

Le calcul peut être exact en mathématiques pures, mais il est certainement faux en réalité et le projet de ce nouvel impôt sera combattu énergiquement aussi bien au point de vue esthétique qu'au point de vue budgétaire par tous ceux qui peuvent un moment réfléchir.

Au point de vue esthétique rien de plus dangereux, car la barrière élevée par un pareil impôt va certainement diminuer de moitié l'entrée en France des œuvres d'art; or, Paris est devenu un des principaux centres des transactions artistiques; c'est à l'Hôtel Drouot que sont passées depuis vingt ans les plus remarquables œuvres qui sont entrées dans la circulation, et la légion des collectionneurs français, grands et petits, riches ou modestes, a pu, grâce à cela, former une série de collections privées d'une richesse inouïe, unique, dont profitent souvent par voie de dons ou de legs les musées nationaux, dont profite toujours par voie de publications érudites l'enseignement général. Étant donnés les prix déjà fort élevés auxquels la concurrence internationale a fait monter les œuvres d'art, un impôt aussi fort aura pour résultat immédiat d'abord de détourner sur Londres ou sur Berlin le commerce lui-même, et ensuite d'empêcher nos collectionneurs de prendre part à ces luttes lointaines puisqu'à leur débours d'achat, souvent imposant, ils devront ajouter un impôt de 20 °/₀ s'ils veulent amener l'objet acquis dans leur collection de Paris. Ce sont donc les collections françaises, orgueil de notre pays, frappées pour la plupart de déchéance. Il est vrai que pour continuer à s'enrichir elles auront les faux dont une pareille loi aura pour immédiat résultat de décupler le nombre.

Au point de vue budgétaire, la spéculation n'est pas meilleure. On compte sur un revenu de 86 millions : soit, si les choses restaient en l'état, mais elles

n'y resteront pas; et non seulement on verra diminuer de moitié ou des deux tiers le commerce des objets d'art et par conséquent la recette présumée, mais encore les gros marchands émigreront et avec eux partiront les fortes patentes qu'ils payent, l'Hôtel des Ventes perdra une bonne part de ses habitués et avec eux les recettes indirectes qu'il procure au Trésor, etc. Ce sera du haut en bas du monde des affaires artistiques une perturbation grâce à laquelle l'État perdra beaucoup plus que les 86 millions escomptés par le législateur et que d'ailleurs il ne gagnera pas.

Pour défendre ce projet, on invoque le double exemple de l'Amérique et de l'Italie.

Bien à tort.

L'Amérique, il est vrai, frappe de lourdes taxes tout ce qui entre chez elle, mais elle a ses raisons de protectionnisme, dues à une doctrine politique spéciale. En outre, la fraude n'en est que plus encouragée, et pour ceux qui dédaignent de frauder, la puissance de leur fortune est telle que les taxes ne sont pas pour les effrayer. D'ailleurs il est bon d'ajouter que devant l'importance, chaque jour croissante, prise par les collections américaines, un vif mouvement de protestation se dessine en ce moment contre les droits d'entrée des objets d'art.

Quant à l'Italie, c'est autre chose : elle ne cherche pas à frapper d'un droit es objets qui *entrent*, elle veut au contraire les empêcher de *sortir*. C'est le point de vue exactement contraire; et celui-là au moins a pour lui la logique, puisqu'il tend uniquement à empêcher le pays de s'appauvrir artistiquement.

C'est précisément à cet appauvrissement que nous mènera la taxe projetée, en même temps qu'elle constituera le plus précieux encouragement au commerce, déjà si prospère, des faux. L'État en pâtira le premier d'ailleurs — à moins qu'il ne renonce définitivement à enrichir ses musées, ce qui évidemment serait une solution fort élégante pour le pays qui se targue d'être un des plus ouverts à la compréhension des Beaux-Arts.

Au fond, tout cela ne serait-il pas une reprise de ce mal contagieux, stigmatisé jadis à Byzance par le mot : *iconoclastie* ?

Mais des ministres français et un Parlement français n'oseront jamais assumer devant l'histoire la responsabilité de porter l'épithète d'iconoclastes.....

LE MUSÉE.

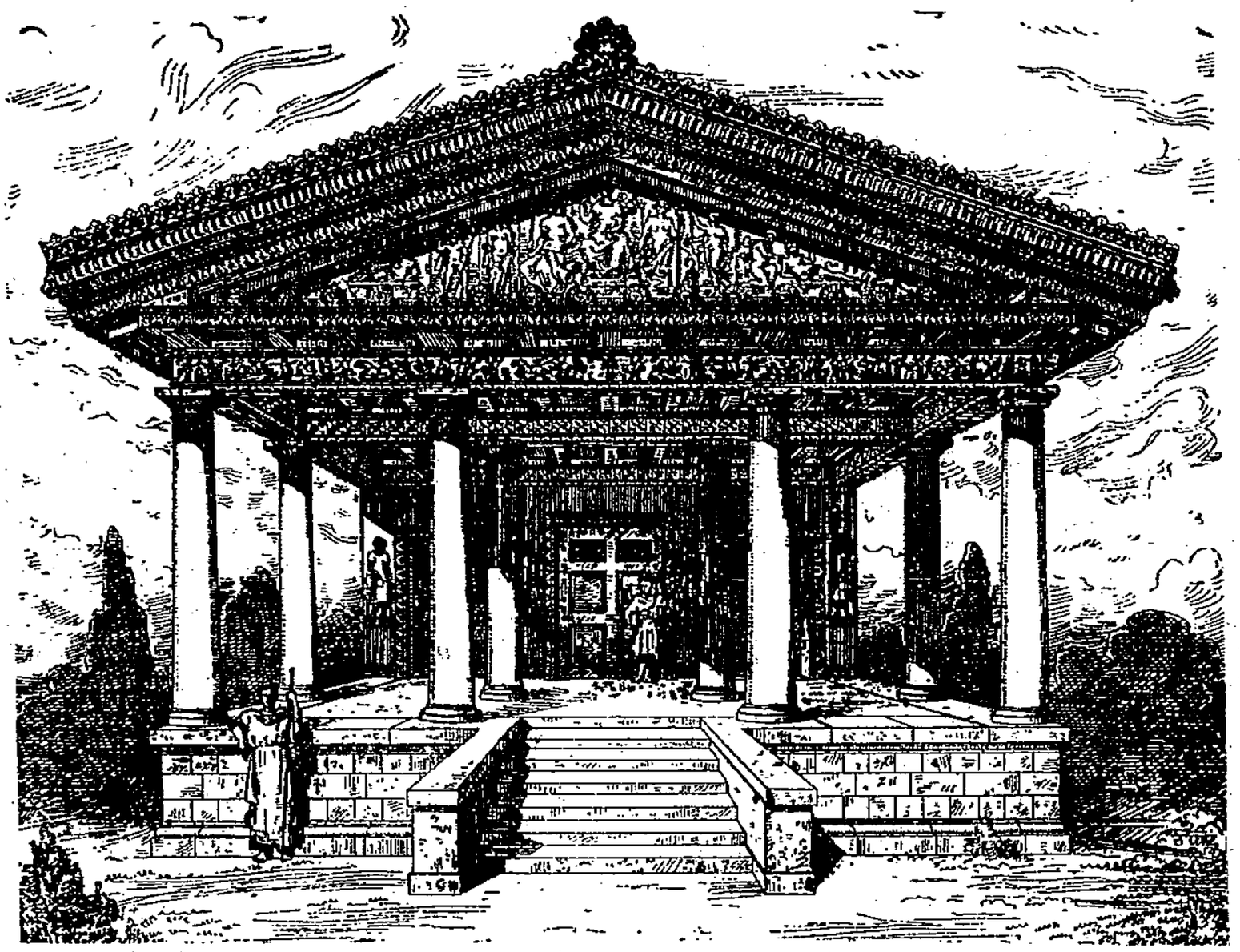


FIG. 1. — TEMPLE ÉTRUSQUE

LE FORUM ROMAIN

Nous avons ici même une fois déjà assez longuement parlé d'après un livre, celui de M. l'abbé Thédenat [1] des fouilles par lesquelles M. le Commandeur Boni ressuscitait d'entre les morts les Romains qui, sur les collines légendaires du Latium, avaient assisté à la fondation de Rome. Plus tard à propos d'un livre d'Anatole France riche d'une ironie délicieuse [2] nous avons repris la question de ces fouilles fameuses. Voici que pour la troisième fois il convient que nous revenions sur cet inépuisable sujet à propos d'un livre encore, celui de M. Ch. Huelsen [3].

Et vraiment ce n'est pas trop faire, car malgré tant de publications dues aux plumes les plus érudites, aux esprits les plus savants, il reste encore une énigme formidable ce Forum à propos duquel tant d'écrivains artistes ont

1. Le Musée, vol. 1, nº 4.
2. Le Musée, vol. 2, nº 3.
3. Ch. Huelsen, Le Forum romain, Lœscher, édit., Rome.

ciselé des pages émouvantes et cherché à évoquer la vision de cette place historique dont les archéologues tentaient de leur côté de retrouver les réalités en ruines.

Aussi se multiplient-ils ces guides du Forum, moins secs, moins rébarbatifs que les guides cicérones, et qui, autour du squelette des pierres, tentent de grouper d'après Tite Live ou Tacite les hommes et les évènements des temps romains. Le livre de M. Ch. Huelsen n'a pas le désir d'effacer les pages brillantes de Michelet, rêve impressionnant d'un érudit poète, ni les lamentations grandioses de Chateaubriant, ni la philosophie mi-sceptique, mi-émue d'Anatole France; il veut simplement préciser les faits, identifier les pierres, reconnaître les fragments d'édifices et pour le visiteur intelligent donner un corps solide à ces évocations passionnées. Il est bon de dire tout de suite qu'il y réussit pleinement.

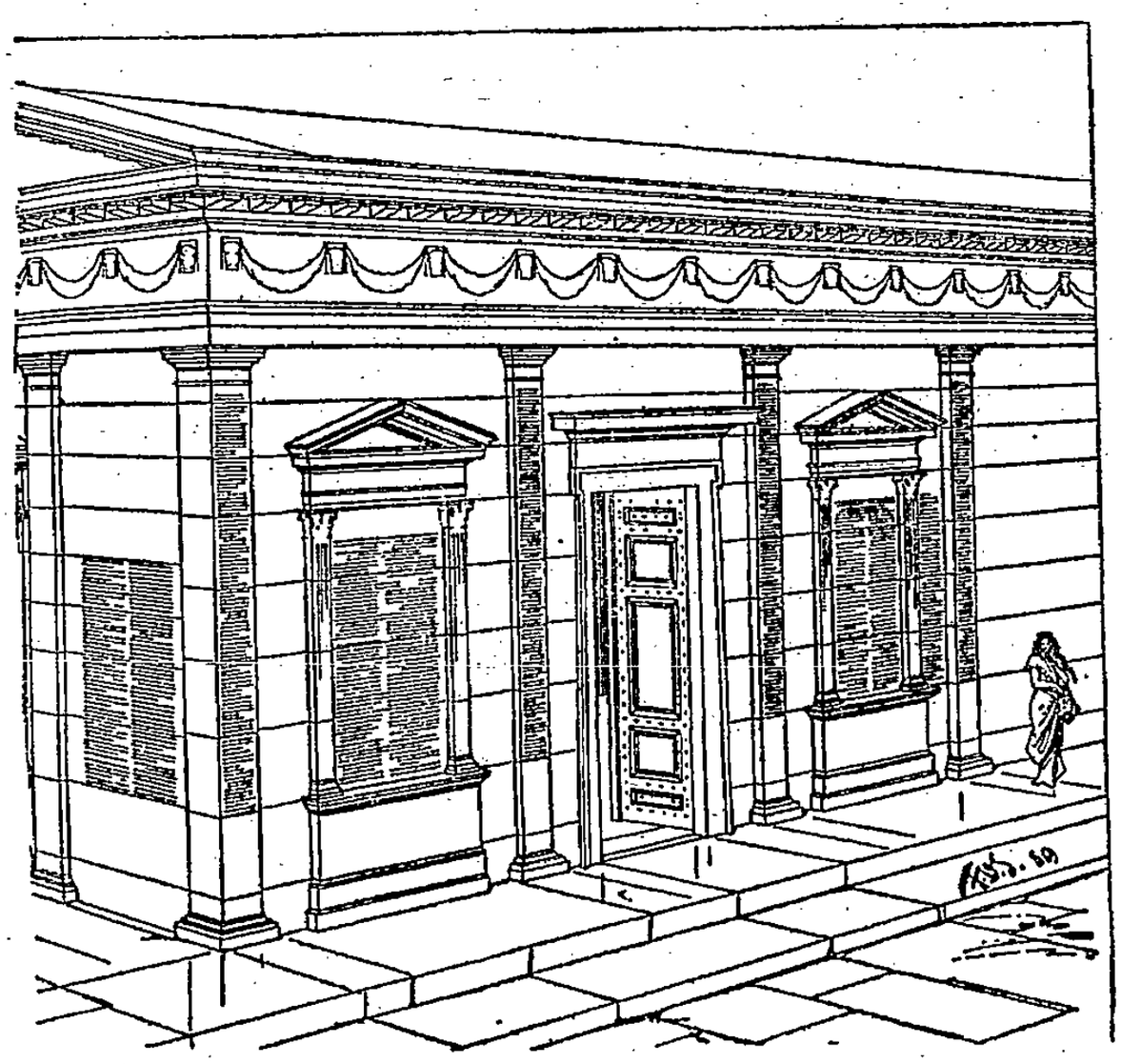


FIG. 2. — LA RÉGIA AVEC LES TABLES DES FASTES FIXÉES AU MUR (RESTITUTION)

La bienveillante obligeance de l'éditeur Loescher de Rome nous permet d'emprunter à cette œuvre un certain nombre de figures qui en donneront la très nette caractéristique : non content de fournir par des résumés exacts et des analyses l'historique complet de chaque coin du Forum, M. Huelsen s'est rendu compte de la grande difficulté que trouve le voyageur à se reconnaître dans le Forum romain et à s'imaginer les monuments dont il ne reste plus guère que des soubassements. Il a voulu combattre ce sentiment de gêne que ressent le visiteur et pour cela il a compris que, à côté du récit et à côté du plan, il était nécessaire d'indiquer un essai de restitution : si incomplète, si hypothétique, si sujette à discussion que puisse être une restitution, lorsqu'elle est faite avec le sérieux et la documentation nécessaires, elle donne toujours une idée approchée de l'édifice ou de l'œuvre disparus, et pour la compréhension et l'enseignement du touriste elle me paraît une de ces choses indispensables dont l'utilité efficace ne peut pas être contestée.

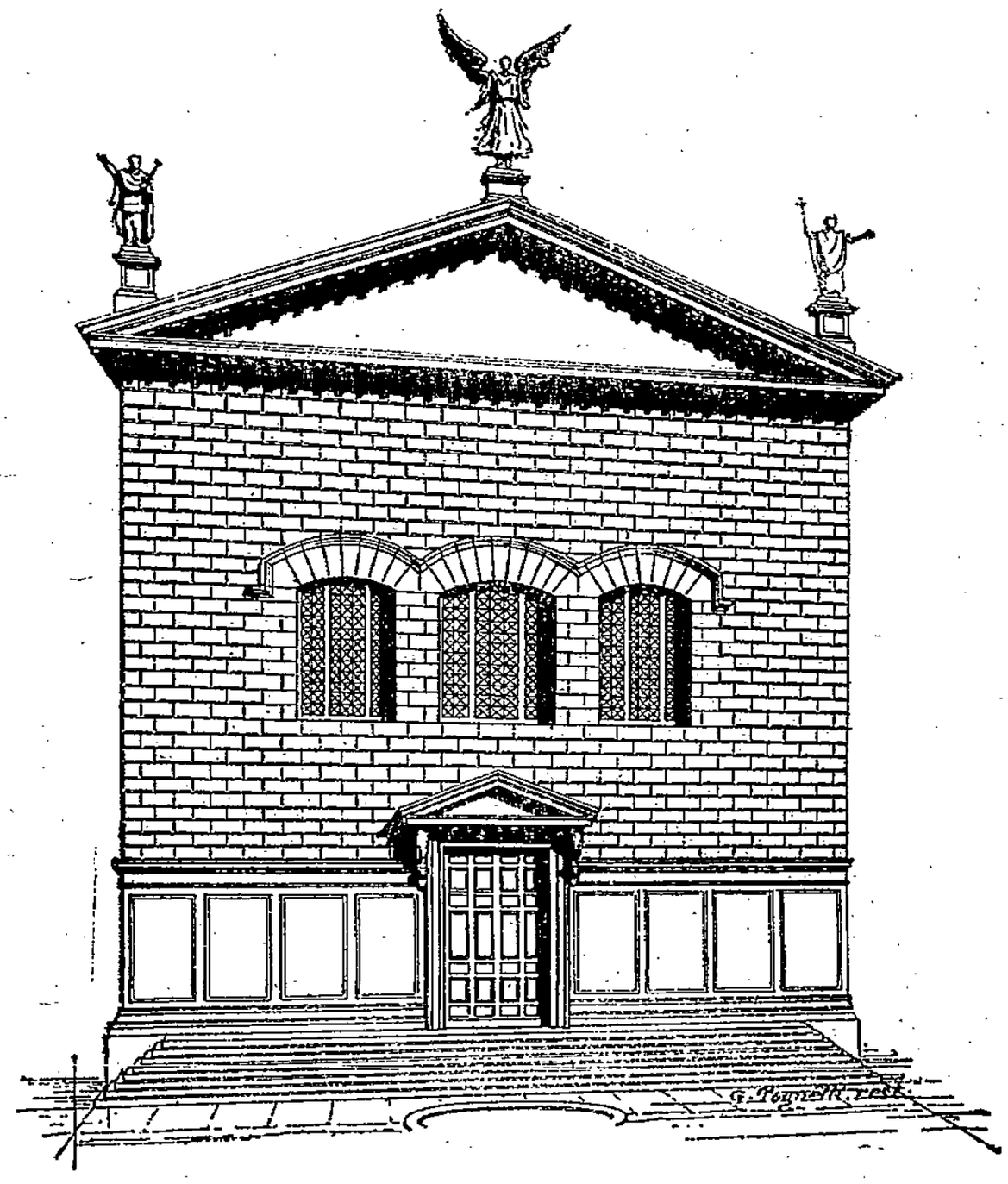


Fig. 3. — Façade de la Curie (restitution)

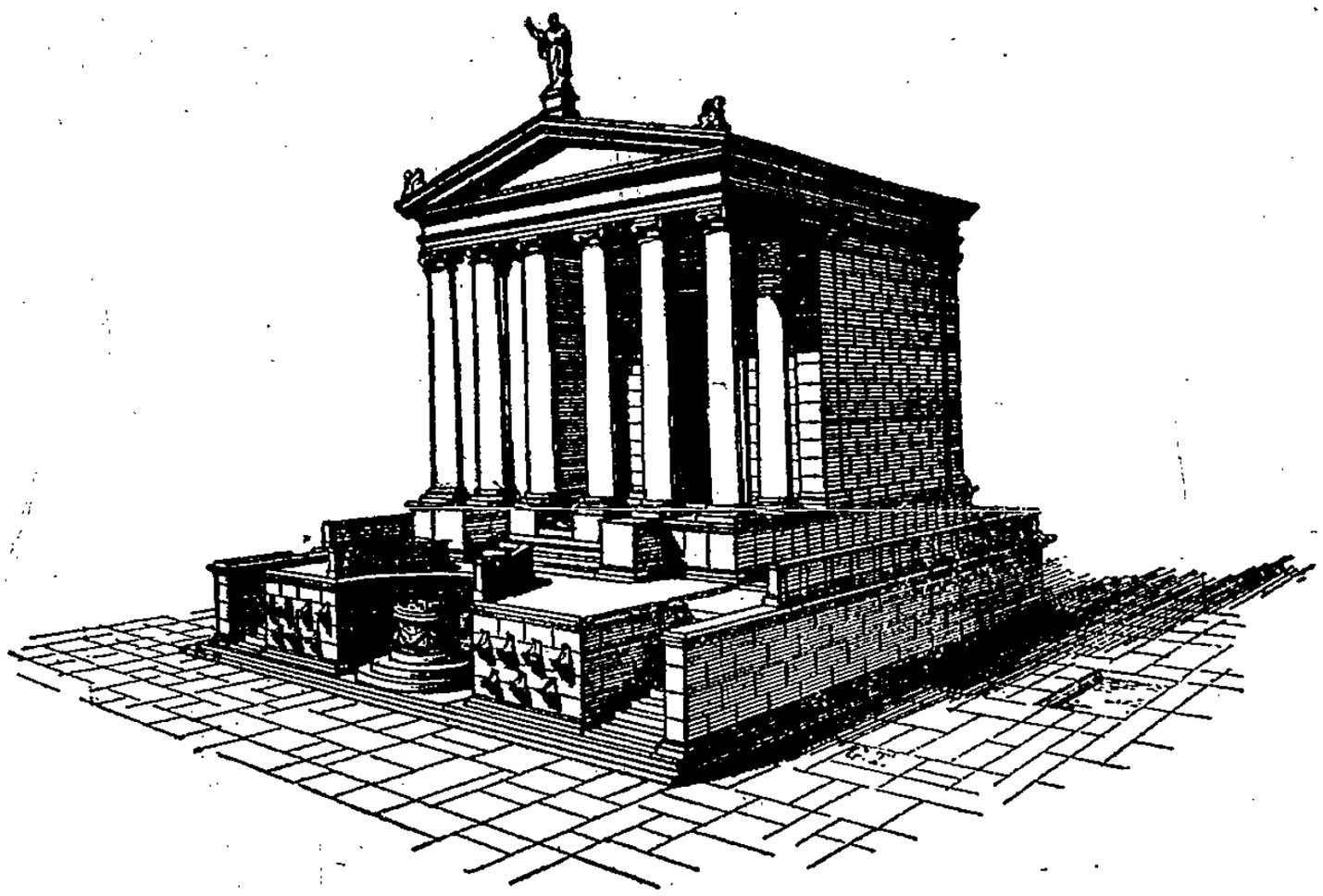


Fig. 4. — Templum Divi Juli (restitution)

Or, loin d'être fantaisistes les restitutions choisies par M. Huelsen pour illustrer son livre sont extrêmement érudites, fort nettes d'ailleurs, sans détails inutiles ; évidemment en certains points on peut les discuter et vouloir les remanier, mais leur valeur éducatrice n'en reste pas moins très grande. Et il suffit d'avoir fait quelquefois visiter le Forum et ses décombres à des amis nouvellement débarqués à Rome, pour sentir de quelle utilité seront aux visiteurs ces figures très simples, mais remplissant parfaitement le but demandé, c'est-à-dire aidant le passant à s'imaginer les édifices dont les soubassements plus ou moins abîmés ou dégradés se présentent à lui en un plan où s'enchevêtrent inextricablement les siècles et les constructions.

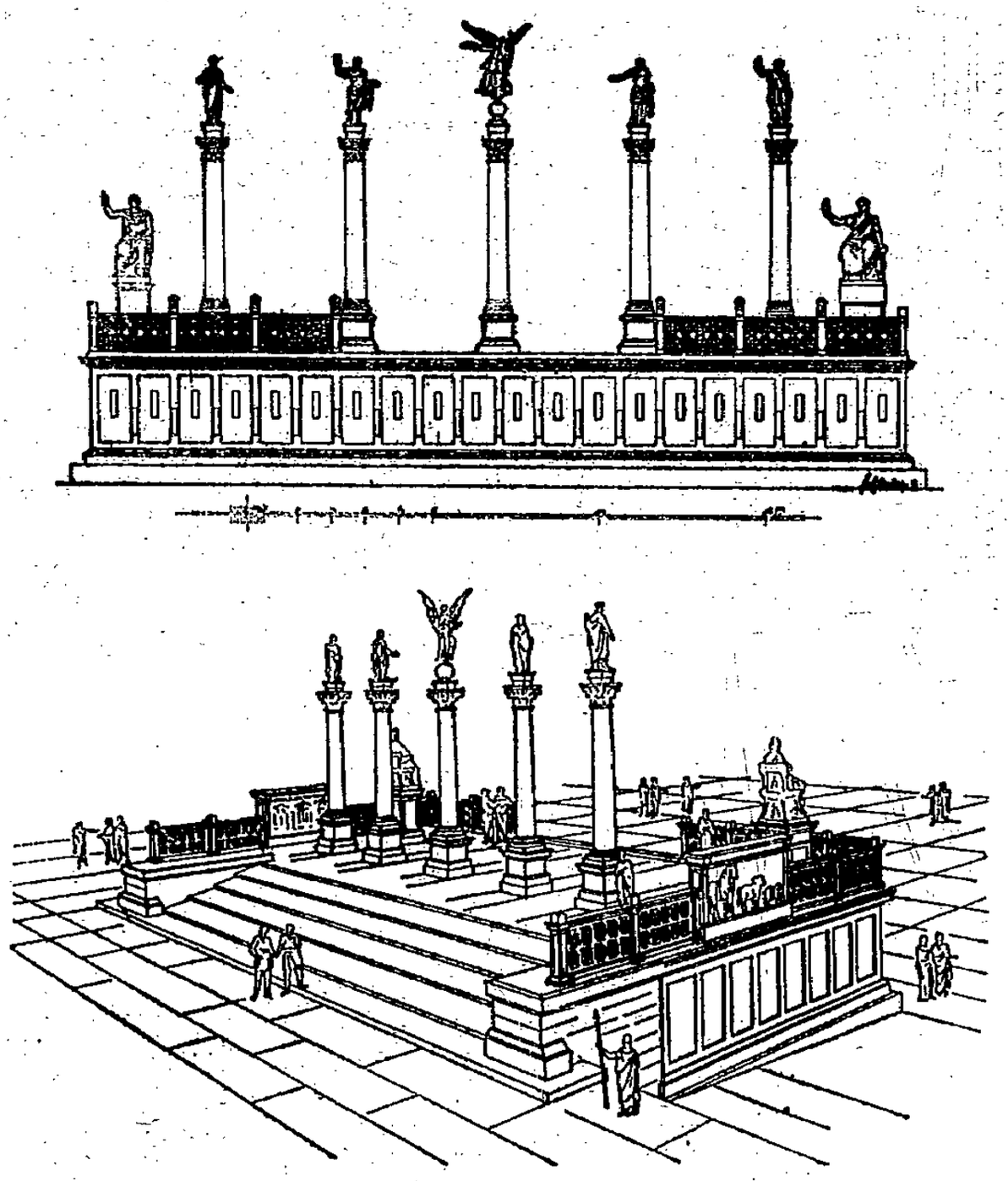


FIG. 5. — LES ROSTRES : A) FAÇADE ; B) VUS DU CLIVUS CAPITOLINUS

Ce système d'évocation est particulièrement utile en ce qui concerne ces édifices, au premier degré historique, dont les noms sont revenus des centaines de fois devant nos yeux lorsqu'au lycée nous traduisions Tite-Live, et sans jamais représenter à notre imagination quelque chose de tangible : ce sont ceux-là que nous avons ici choisis.

Et si nous désirons attirer plus spécialement sur eux l'attention, c'est que dans notre pensée, leur vulgarisation se relie à une réforme absolument nécessaire que nous voudrions enfin voir introduire dans l'enseignement classique. Depuis trop longtemps les livres latins sont une succession de pages mornes au travers desquelles se perd l'enfant qui n'est pas soutenu dans son travail par les préoccupations littéraires qu'y mettra l'homme plus tard ; pour l'enfant, ce labeur est une tâche ennuyeuse, disons le mot franchement : un pensum ;

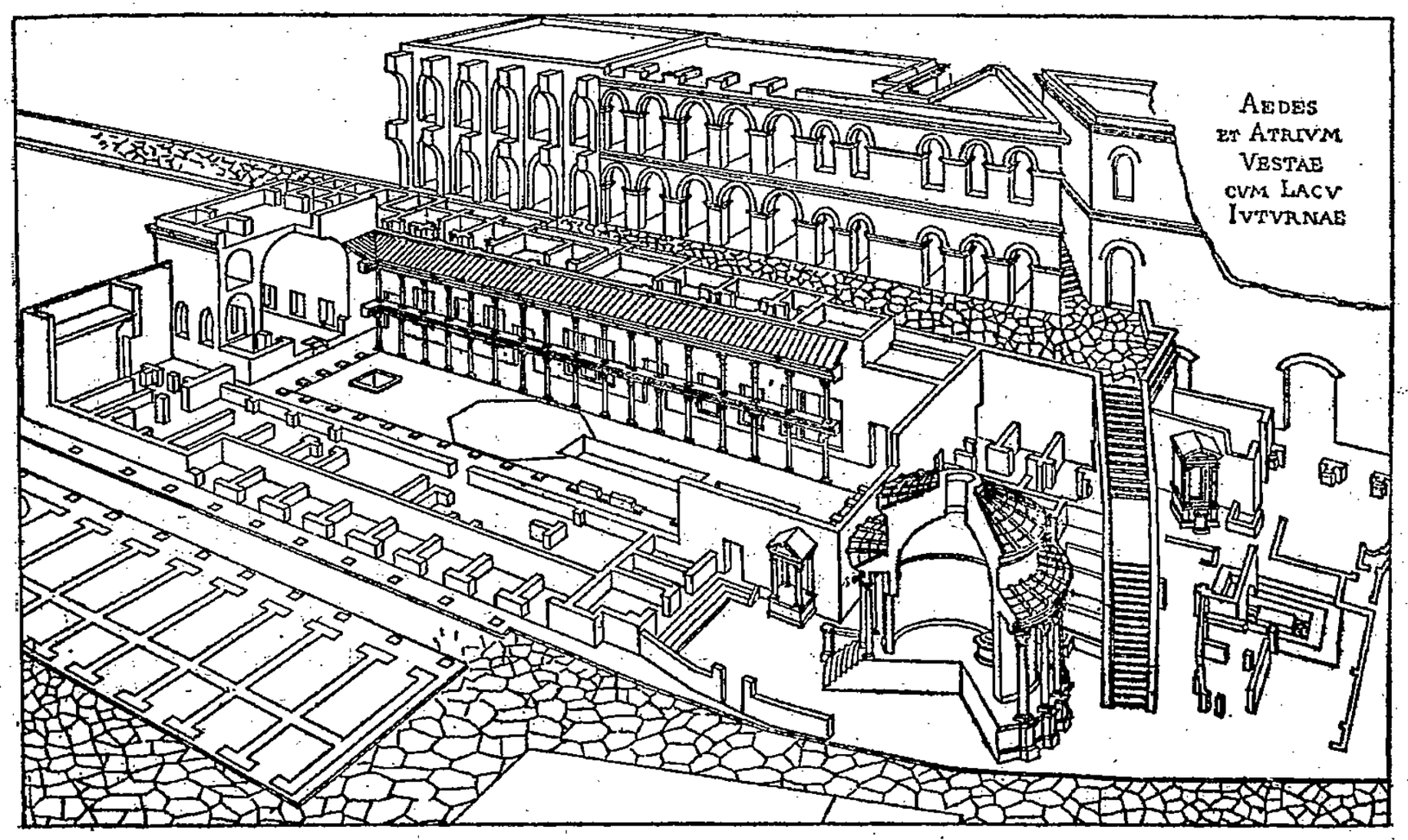


Fig. 6. — Le Temple de Vesta et la maison des Vestales (restitution)

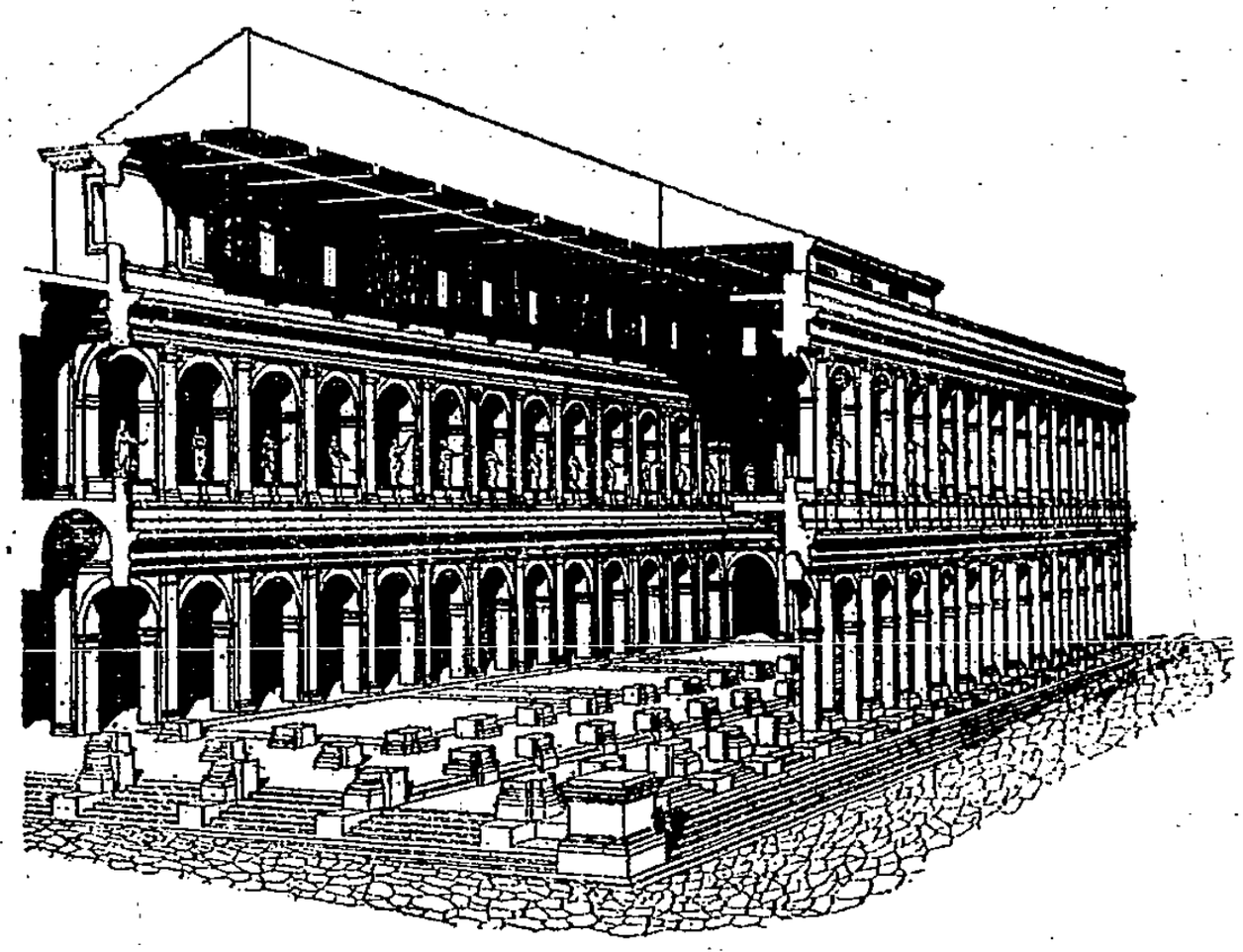


Fig. 7. — Basilique Julia (restitution)

et ce pensum se trouve aggravé par l'absence complète de toute image concrète qui puisse retenir son œil et captiver son attention. Évidemment, je me souviens bien d'une édition d'Horace où quelques maigres croquis fort rares avaient dessein d'illustrer les *Odes*; mais je me souviens aussi d'un épais, d'un massif Tite-Live où pas une illustration n'apparaissait. C'est précisément à ces restitutions ingénieuses que l'on pourrait faire un appel très utile pour aider l'enfant à déchiffrer ces vieux textes en donnant une forme concrète à des choses qui pour lui trop souvent ne sont que des mots vides de sens.

Ainsi, sans chercher ici aucun ordre didactique, lorsqu'il est question de la *Basilique Julia* ne serait-il pas bon qu'un bref texte en indiquât l'histoire, en racontât la construction commencée en 54 avant Jésus-Christ, la dédicace par Jules César avant son achèvement, l'incendie sous Auguste, les reconstruc-

FIG. 8. — SACELLUM CLOACINÆ (RESTITUTION)

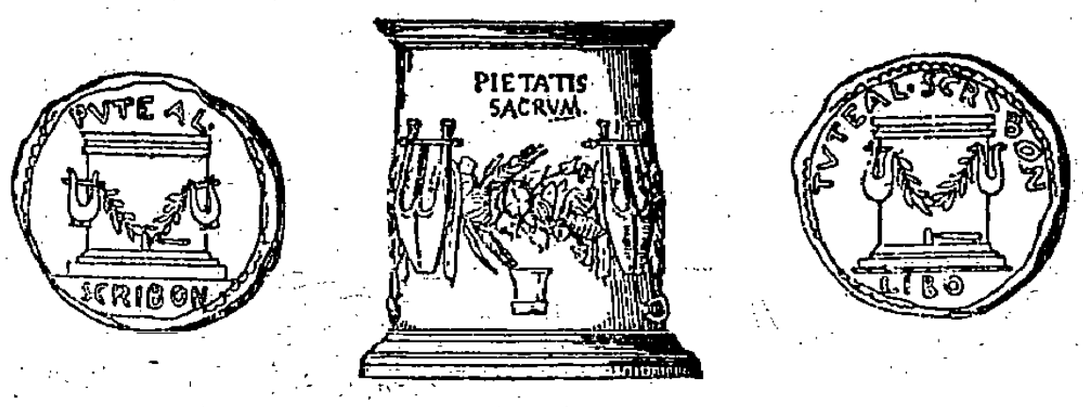


FIG. 9. — PUTEAL DE LIBON (RESTITUTION)

tions ? Et pour bien faire comprendre à quoi elle servait, comment le peuple aimait à s'y tenir, quel aspect elle présentait aux yeux je voudrais qu'on utilisât, à côté d'une vue de l'état actuel qui montre tout simplement cette large table du soubassement hérissé de piliers, la restitution de la figure 7 qui présente moitié l'état actuel, moitié l'achèvement et qui explique bien des pages d'histoire.

Les *Rostres* ! Croit-on qu'ils sont compréhensibles pour les enfants, les récits de Tite-Live montrant les orateurs parlant au peuple ? Croit-on qu'il est clair pour de jeunes intelligences, le récit de la scène fameuse qui se déroula au moment de l'oraison funèbre de Jules César ? Certes non. Et de quelle lueur tout cela s'éclairerait-il si l'on insérait dans le texte quelques dessins dans le genre de ceux-ci (fig. 5) qui nous montrent les Rostres reconstruites par Auguste : il ne serait vraisemblablement pas beaucoup plus difficile de restituer les Rostres républicaines et ce serait si grandement utile !

Pour la *Curie*, la même réflexion doit être faite ; interrogez un enfant sur le lieu où le Sénat romain tenait ses séances, sur la manière dont il les tenait; vous n'aurez aucune réponse claire ni satisfaisante : ce mot de *Curie* que

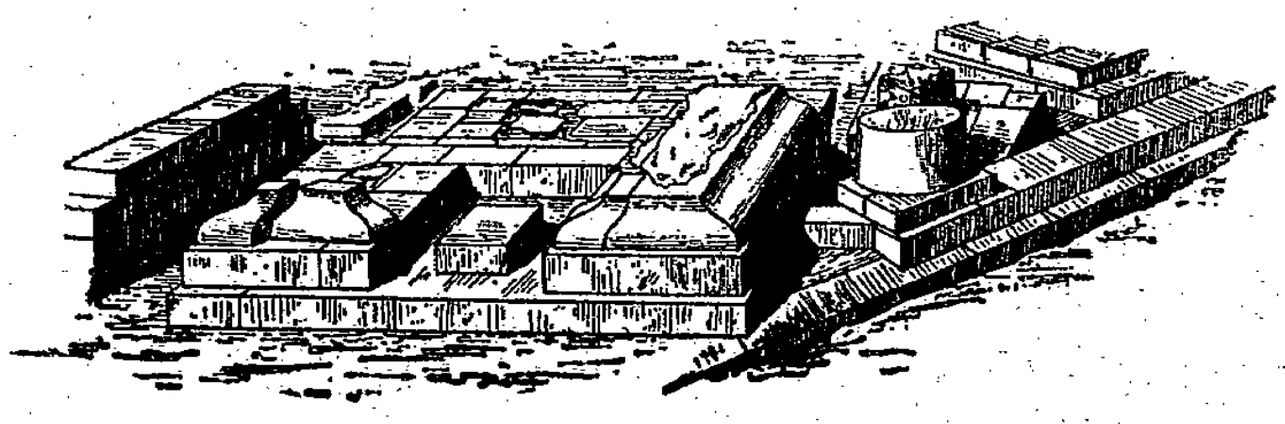


Fig. 10. — Le Sacellum et la Stèle archaïque

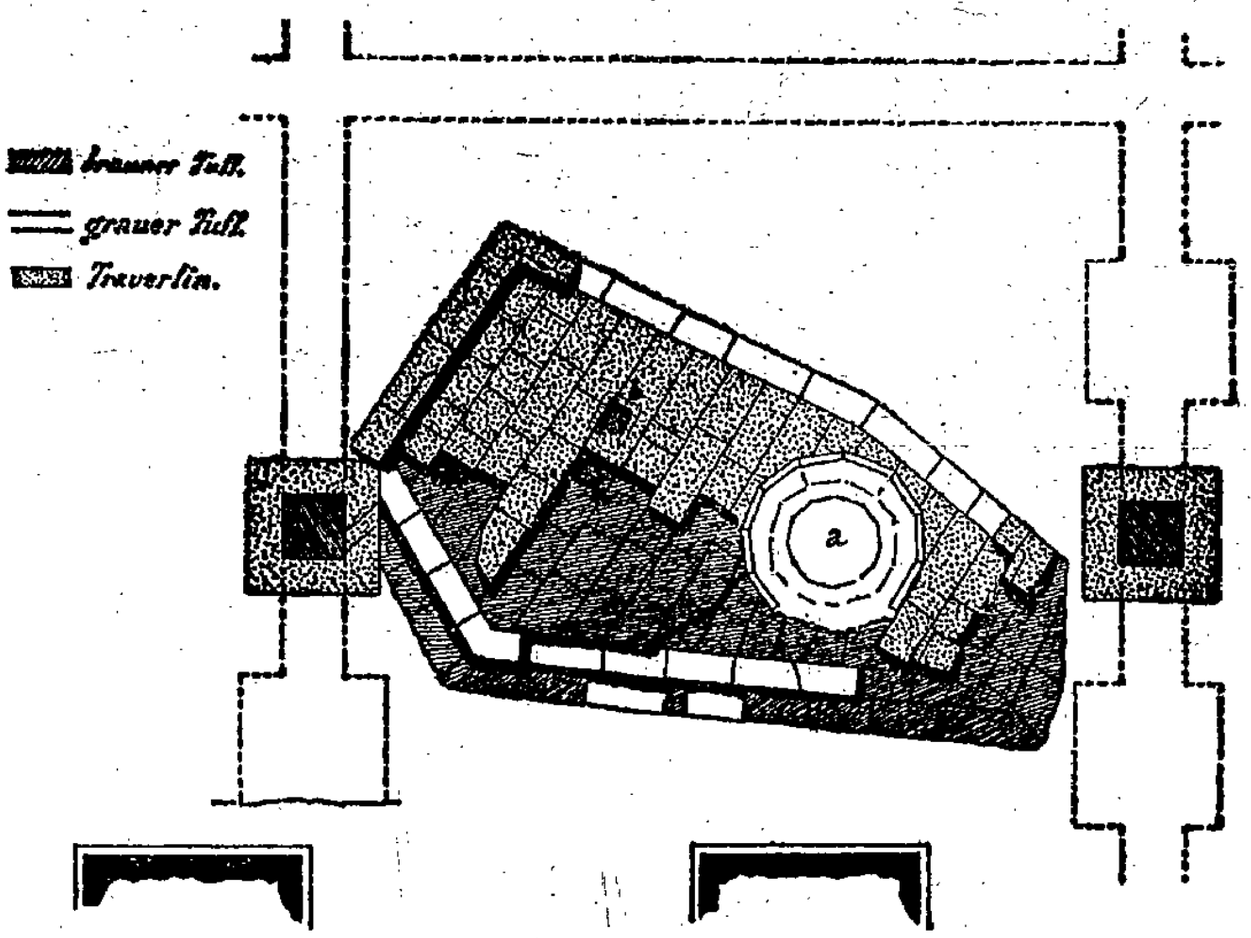


Fig. 11. — Plan du Lacus Curtius

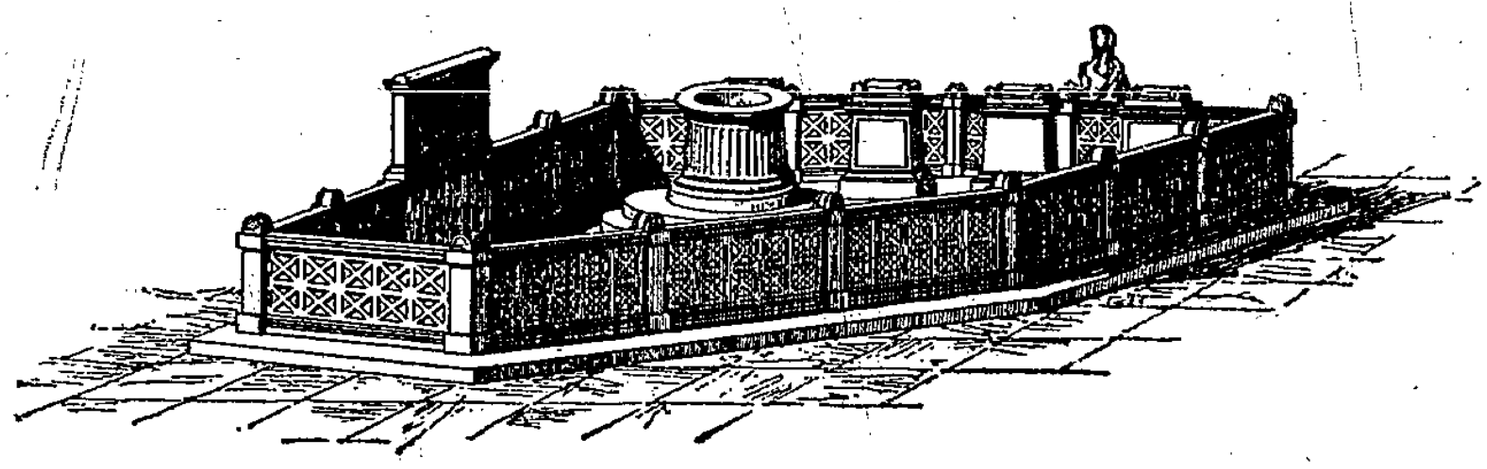


Fig. 12. — Le Lacus Curtius (restitution)

l'écolier traduit des centaines de fois, qu'il prononce dans les explications orales qu'on lui fait faire, dans les leçons qu'il récite n'a pour lui aucun sens concret ; c'est un mot et cependant ce mot a été une chose existante encore en partie à l'heure actuelle puisque l'actuelle église San Adriano correspond à la salle principale de la *Curia Julia* fondée par Jules César en remplacement de la *Curia Hostilia* et qu'au moyen de cet édifice il est possible de donner une idée de la Curie impériale (fig. 3).

La même réflexion s'applique au *Templum Divi Juli*; elle s'applique surtout de manière particulièrement intéressante à ces petits édicules, à ces lieux sacrés qui parsemaient le Forum, souvenirs de légendes à demi-oubliées, déformées, transformées, le *Sacellum* et la *Stèle archaïque*, le *Puteal de Libon*, le *Sacellum Cloacinæ* et surtout ce petit sanctuaire dont tout écolier, dans le *De viris illustribus*, apprend à douze ans la légende : le *Lacus Curtius*.

A tous ceux pour qui ces noms ne disaient rien, le livre de M. Huelsen apprendra beaucoup, d'abord parce qu'il raconte l'histoire de chaque partie du Forum, ensuite parce qu'il essaie par une restitution d'en donner à l'imagination une image concrète. Au point de vue de l'enseignement son livre est donc une précieuse petite monographie du Forum Romain.

L. R. C.

FIG. 18. — LE TEMPLE DE JANUS SUR UNE MONNAIE DE NÉRON

A propos d'un drame lyrique [1]

I

LE MYTHE D'APHRODITE

FIG. 1. — LA NAISSANCE D'APHRODITE
PLAQUE D'ARGENT DORÉ
TROUVÉE A GALAXIDI (LOCRIDE)
MUSÉE DU LOUVRE — CL. HACHETTE

« Tout cède, quand elle se joue de nous, à la déesse Aphrodite, » s'écrie Sophocle, et tous les poètes après lui ont célébré à l'envi la toute-puissance de « l'Immortelle habile aux ruses, de la déesse au trône éclatant ». Et pourtant Aphrodite est une des dernières venues dans le panthéon hellénique. D'origine étrangère, elle n'a commencé d'être vénérée des Grecs qu'à une époque relativement tardive, alors que la famille de Zeus était déjà fortement établie dans leur religion.

Ce fait s'explique sans peine. La déesse de l'amour ne peut être conçue par la pensée humaine qu'à un âge assez avancé de la civilisation. Les peuples primitifs connaissent l'instinct, le désir brutal et rapide, le rut, ils ignorent l'amour. Leur âme rêve des dieux mystérieux du ciel, de la terre, des tempêtes, de la mort : elle ne se hausserait pas jusqu'à imaginer une protectrice des sentiments intimes. Puis la société s'organise : la famille se fonde, et des dieux plus parfaits apparaissent, qui protègent les foyers nouveaux ; telle est chez les Grecs « la vénérable Vierge Histia, qu'engendra la première le subtil Cronos, et qui fut ensuite vénérée par la volonté de Zeus tempêtueux. » Aphrodite est l'ennemie d'Histia, comme elle est celle d'Athéna, déesse de l'industrie, et d'Artémis à qui plaisent « les meurtres de bêtes sauvages sur les montagnes, et les lyres et les bois sombres, et une ville d'hommes justes ». L'hymne homérique qui nous dit cette triple inimitié nous apprend implicitement qu'Aphrodite est une étrangère qui s'est immiscée dans l'Olympe hellénique où elle a prétendu dompter tous les dieux plus anciens.

Cette étrangère est une orientale : sa poétique légende nous le laisse entrevoir, et les savants modernes l'ont prouvé. Hérodote déjà écrivait que l'origine d'Aphrodite était le temple d'Ascalon, et que de là elle vint à Chypre :

1. *Aphrodite*, drame lyrique de L. de Grammont et Camille Erlanger (voir le *Musée*, vol. III, nº 3).

les Grecs le savaient bien puisqu'ils l'appellent *Cypris*. Tout s'accorde pour nous faire chercher le prototype d'Aphrodite parmi les divinités sémitiques.

Les Accads, antiques habitants de la vallée de l'Euphrate, adoraient Istar, déesse de la guerre et de l'amour, de la lune et de la planète que nous appelons Vénus. Les Sémites se mêlèrent aux Accads, et de leur union naquirent les empires chaldéen et assyrien : Istar y devint Astoreth, déesse de la terre féconde et de la génération. Chez les Phéniciens, Astoreth devient Astarté et avec elle se confond Baalit ou Beltis, déesse de la fécondité : Astarté tend alors à n'être plus que la déesse de l'amour. Thammuz ou Adonaï, dieu du printemps, que les Grecs appellent Adonis, est son époux. On dit qu'un prêtre nommé Cinyras apporta son culte d'Ascalon à Chypre.

FIG. 2. — L'ASTARTÉ PHÉNICIENNE
TERRE CUITE (MUSÉE DU LOUVRE)
CL. HACHETTE

Les idoles de l'Astarté chypriote sont nombreuses : statuettes de marbre mal dégrossies, terres cuites archaïques, elles ont une raideur hiératique qui est commune à toutes les divinités de l'Orient. Parmi ces idoles, on distingue deux groupes assez nettement définis : les unes, toutes nues, mais chargées de colliers, et coiffées d'une haute tiare, soutiennent leurs seins de leurs mains, et nous reconnaissons en elles les descendantes de Baalit, déesses de la fécondité; les autres, long-vêtues, drapées étroitement d'un large manteau, leurs longues tresses tombant régulièrement sur le cou et les épaules, baissent les yeux, et une de leurs mains ramenée sur la poitrine porte une colombe, l'autre main tenant parfois une fleur ou un sceptre; elles rappellent plus particulièrement Astoreth, déesse astrale, que les Syriens symbolisent souvent par une pierre tombée du ciel. La colombe est l'oiseau spécialement consacré à la déesse. On en élevait dans les temples de Chypre, et le nom grec d'Aphrodite vient d'un mot chaldéen qui signifie colombe.

Hésiode propose pourtant une autre étylomologie : ἀφρός veut dire écume, et Aphrodite voudrait dire *née de l'écume de la mer*. Mais la légende qui fait naître Aphrodite de l'écume n'a-t-elle pas été plutôt imaginée à cause de la

FIG. 3. APHRODITE, STATUETTE BRONZE (CABINET DE FRANCE). — FIG. 4. APHRODITE AUX EROS, MIROIR GREC BRONZE (COLL. CASTELLANI)

FIG. 5. APHRODITE, STATUETTE DE BRONZE A COLLIER D'OR (CABINET DE FRANCE). — CL. HACHETTE

ressemblance de son nom avec le mot ἀφρός ? Sans doute Lakshmî, déesse indienne de l'amour, pudique épouse de Vishnou, mère de Kâma, dieu du désir, est née elle aussi de l'écume des flots : seulement Lakshmî est une déesse assez récente, et probablement issue de l'Aphrodite grecque. Les théologies orientales ont échangé leurs légendes, et un mot mal compris a plus d'une fois engendré des mythes et des croyances, et ces croyances fortuites ont vivifié, enrichi et exalté la pensée humaine.

Ce sont les colonies grecques de Chypre qui ont connu Astarté et qui en ont fait Aphrodite, et c'est par elles que son culte a été transporté en Grèce : il y vint par mer et, de cette origine, la célèbre légende racontée par Hésiode est l'ingénieuse allégorie. Lorsque Cronos eût mutilé son père Ouranos, raconte la *Théogonie*, il lança dans la mer les débris de sa virilité : « Et le flot les porta très longtemps, et autour de cette chair immortelle la blanche écume se souleva, et une jeune fille en naquit ; et, d'abord poussée jusqu'à l'île sacrée de Cythère, elle s'en vint ensuite à Chypre, qu'entourent les vagues ; et la belle, la vénérable déesse y aborda, et partout sous ses pieds agiles l'herbe croissait. Les dieux et les hommes l'appellent Aphrodite parce qu'elle est née de l'écume (ἀφρός), ou Cythérée, parce qu'elle est venue à Cythère. A elle, Éros s'attacha, et le bel Himéros la suivit, comme elle entrait dans la famille des dieux. Et, dès sa naissance, cet honneur et ce destin lui échurent parmi les hommes et les dieux immortels, de régner sur la couche nuptiale des vierges, et sur les sourires, et sur les ruses, et sur le plaisir savoureux, et sur l'amour doux comme le miel. »

Telle est, chez le vieux Hésiode, le récit de cette fameuse légende, qui a si souvent depuis inspiré les poètes et les artistes. Apelle avait peint pour le temple d'Asclépios, à Cos, cette naissance de la fille de l'écume, sa célèbre Aphrodite Anadyomène, qui se dressait toute nue en tordant ses cheveux. Le magnifique torse de marbre du Cabinet des Médailles, si mutilé aujourd'hui, figurait le même sujet ; au printemps de la Renaissance italienne, Botticelli l'a interprété dans un style raffiné et précieux, et, de nos jours, Gustave Moreau a repris le même thème et l'a paré des couleurs ardentes et mélancoliques auxquelles on reconnaît son troublant génie.

Mais à l'époque archaïque grecque, le sens symbolique du mythe est moins précis que dans ces œuvres qui, toutes, nous parlent d'une révélation première de la beauté. C'est qu'en effet, à l'origine, l'Aphrodite grecque semble se souvenir de sa confuse origine asiatique ; tantôt grave, pudique et vénérable, elle règne sur le ciel, protège la navigation, et rend la nature féconde ; tantôt facile à l'amour, ardente, et nue, elle se rit des dieux et des hommes, leur inspire de

fous désirs, et, comme dit la douloureuse Médée d'Euripide, ne laisse intacts en eux ni l'honneur ni la vertu. Aussi les Grecs distinguèrent de bonne heure deux Aphrodites, Aphrodite Ourania et Aphrodite Pandémos. Dans le *Banquet* de Platon, Pausanias, un des convives, les définit ainsi : « L'une est plus âgée ; fille du Ciel, elle n'a point de mère : nous la nommons l'Aphrodite céleste ; l'autre, plus jeune, est fille de Zeus et de Dioné : nous la nommons l'Aphrodite populaire. » C'est la seconde évidemment que les poèmes homériques nous dépeignent recevant de Pâris la pomme d'or, épouse d'Héphaistos mais adultère et éprise d'Arès, séduite aussi par la beauté d'Anchise et venant se donner à lui « sur un lit bien dressé, fait de tapis laineux et recouvert de peaux d'ours et de lions rugissants qu'il avait tués lui-même sur les hautes montagnes. » Un curieux monument du Musée des Thermes de Dioclétien à Rome, un trône de marbre provenant de la villa Ludovisi, est orné de trois bas-reliefs qui font allusion aux deux Aphrodites : l'un montre la déesse sortant des eaux et recueillie par les Heures qui l'enveloppent d'un grand voile ; les autres représentent, le premier une femme pudiquement vêtue qui pose un grain d'encens sur l'autel domestique, le second une femme nue, au corps tendre et charmant, une courtisane sans doute, qui joue de la double flûte, — fidèles chacune à une Aphrodite différente ; ces sculptures d'une grâce aimable nous permettent d'imaginer clairement cette distinction des

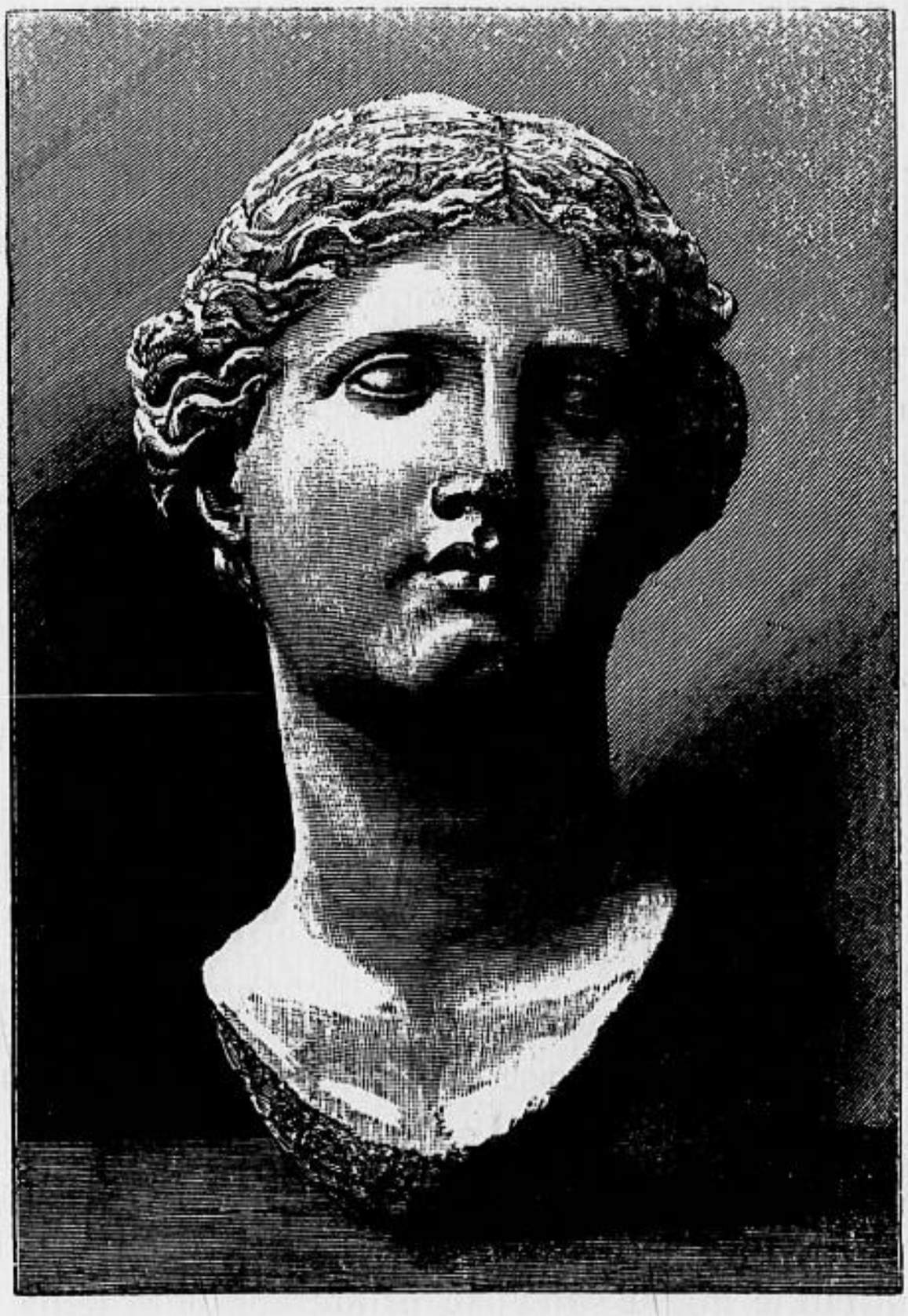


FIG. 8. — VÉNUS DE TRALLES (BELVÉDÈRE, VIENNE)

GL. HACHETTE

deux déesses, telle que la concevaient les Grecs au milieu du Ve siècle, et nous voyons qu'Aphrodite Ourania descend de l'Astarté long-vêtue des chypriotes, déeese de la lune et de l'étoile du soir, qui porte dans ses mains une colombe et une fleur, tandis qu'Aphrodite Pandémos descend de l'Astarté nue et chargée de bijoux, l'épouse d'Adonaï, déesse génératrice, mère du désir et de la volupté.

A ces deux Aphrodites, Pausanias le périégète nous conte que les Thébains en ajoutaient une troisième : « Les Thébains, dit-il, possèdent trois idoles de bois figurant Aphrodite, si anciennes qu'on les dit dédiées par Harmonie, et faites avec les proues des navires de Cadmos, lesquelles étaient de bois : on les appelle Ourania, Pandémos et la troisième Apostrophia. C'est Harmonie, qui donna ces surnoms à Aphrodite : Ourania est la déesse de l'amour pur, dégagé du désir de la possession ; Pandémos, celle de l'union sexuelle ; Apostrophia, la troisième, doit détourner le genre humain des convoitises illicites et des commerces sacrilèges : en effet, Harmonie savait tout ce qu'avaient osé en cette matière les Barbares et même les Grecs, comme ce qu'ont raconté les poètes de la mère d'Adonis, de Phèdre, fille de Minos, et de Térée, roi de Thrace. » Le bon Pausanias fut un crédule voyageur, et sa naïveté ne manque pas de saveur : il aurait pu rappeler encore la mémoire d'Œdipe, roi des Thébains, que ne protégea pas assez l'Aphrodite Apostrophia sculptée dans le bois des vaisseaux de Cadmos, et remarquer que de trop nombreux Grecs oublièrent de révérer cette divine protectrice des amours permises.

Mais il nous précise à son tour l'antithèse de l'Aphrodite céleste et de l'Aphrodite populaire, communes à tous les Grecs. Il est donc certain que le dédoublement de ce culte se vulgarisa dans toute l'étendue du monde hellénique, et nous devons en retrouver la trace, non seulement chez les philosophes et les érudits, mais encore dans les œuvres des poètes ou des artistes. En effet la Médée d'Euripide connaît les deux royautés de la déesse, et le chœur lui dépeint en vers charmants les bienfaits de l'Aphrodite Ourania en évoquant « les bords du beau Céphise, où Cypris puisa la fraîcheur qu'elle souffle sur le pays, où, le front toujours ceint de roses parfumées, elle envoie les Amours, ces compagnons de la sagesse, ces auxiliaires de toutes les vertus. » Mais n'est-ce pas l'Aphrodite Pandémos qu'Euripide, dans *Hélène* appelle la fourbe et l'homicide, et qu'il nous montre dans *Hippolyte* ardente au crime et âpre à la vengeance ? Quoiqu'il semble la poursuivre d'une sorte de haine impie, il exalte sa toute-puissance : « Aphrodite est irrésistible, lorsqu'elle nous attaque avec violence. Lui cède-t-on ? sa poursuite est moins vive ; rencontre-t-elle une âme rebelle et fière ? elle s'en empare et la suppli-

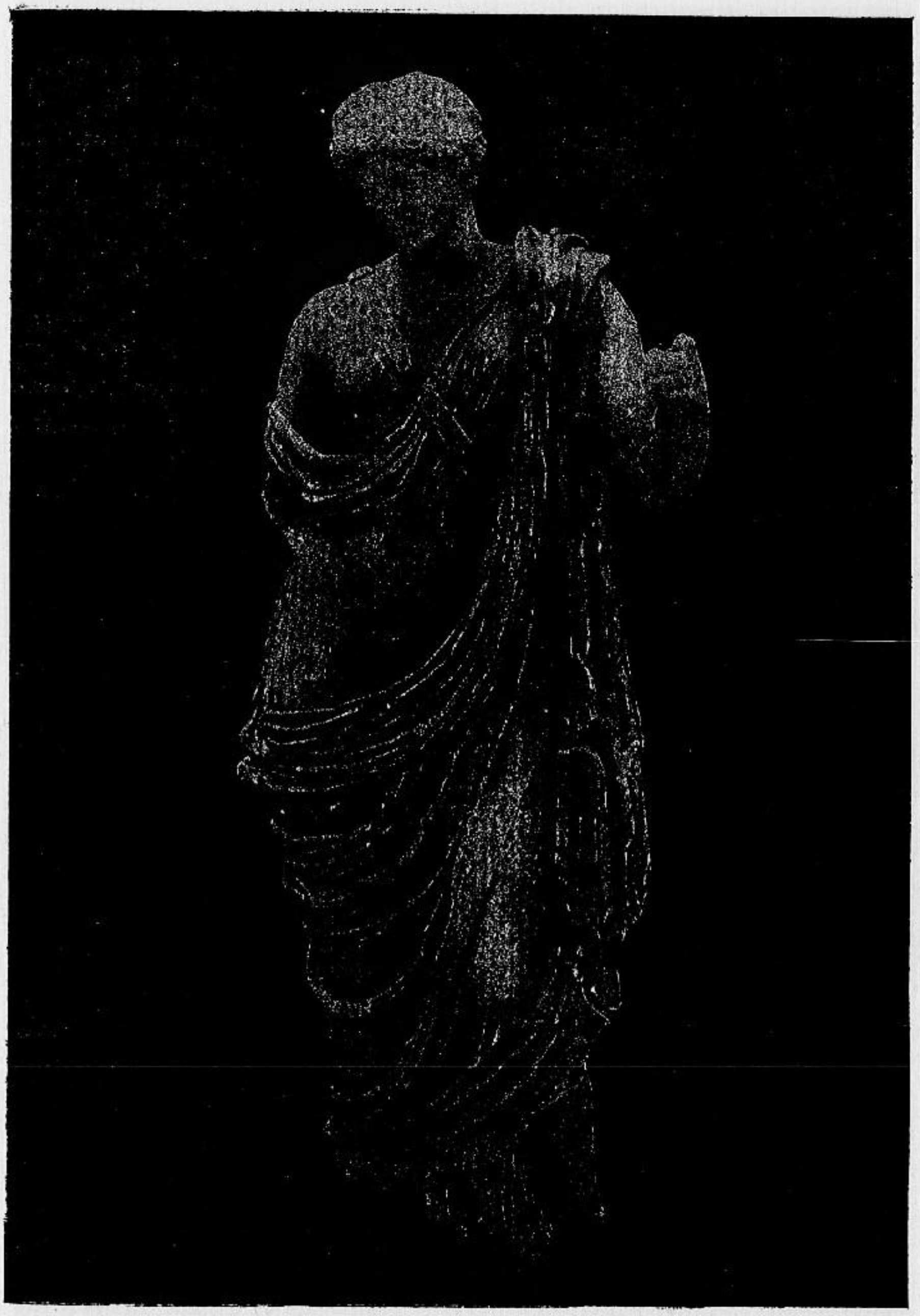


FIG. 7. — VÉNUS D'ÉPIDAURE (ATHÈNES). — CL. HACHETTE

cie. Aphrodite parcourt les airs, elle habite les flots de la mer; elle est la source de toutes choses ; c'est elle qui fait naître et qui nourrit l'amour, d'où nous sommes issus, nous tous qui vivons sur la terre... Ni le feu, ni les astres du ciel ne lancent des traits comparables à ceux d'Aphrodite, partis des mains d'Eros, fils de Zeus... Aphrodite arracha du foyer paternel et entraîna sur mer une jeune fille, vierge encore et étrangère au joug de l'hymen, pour l'unir au fils d'Alcmène, comme une bacchante des enfers, parmi le sang et le feu, au son des cris de mort. Malheureuse, quel hymne nuptial ! ô murs sacrés de Thèbes ! ô fontaine de Dircé ! vous pourriez attester toute la violence d'Aphrodite. C'est elle qui consuma des feux de la foudre la mère de Dionysos, unie à Zeus par un hymen sanglant. Elle souffle avec véhémence sur tous les êtres, et vole çà et là comme une abeille. » Malgré ces vers énergiques, le culte de la Pandémos ne fit que croître aux dépens de l'Ourania. Elis possédait une Aprodite céleste, toute vêtue et voilée, statue chryséléphantine sculptée par Phidias. Au siècle suivant, les élidiens voulurent posséder l'image de la Pandémos, et Scopas, qui la sculpta pour eux, la représenta assise sur un bouc, ce qui est un symbole suffisamment précis. Praxitèle vers le même temps avait créé deux statues d'Aphrodite, l'une vêtue, l'autre nue ; les habitants de Cos qui lui avaient demandé une image de la déesse choisirent la statue voilée, par piété et par respect : c'était l'Aphrodite du ciel, pure et bienfaisante; on veut voir une copie de cette œuvre dans la belle statue du Louvre, d'un charme si grave et si délicat à la fois, connue sous le nom de Vénus Génitrix. L'autre Aphrodite de Praxitèle fut achetée par les Cnidiens : cette statue fameuse, dont la nudité même paraît avoir été alors une audace, était l'image de Phryné, la maîtresse de l'artiste, qu'Apelle aussi avait peinte dans son Anadyomène. Inspirée par une courtisane, elle représentait bien la Pandémos, et l'immense fortune de ce chef-d'œuvre aida au triomphe de l'Aphrodite populaire sur sa sœur du ciel. Pline nous dit qu'on faisait le voyage de Cnide, rien que pour contempler cette statue, selon lui la plus belle du monde. Les marins l'appelaient Aphrodite Euploia et imploraient d'elle une navigation heureuse : son petit temple, qui dominait la mer, était ouvert de tous côtés afin qu'aucun détail de la statue n'échappât au regard. Elle inspira des amours : et l'un de ses adorateurs fut assez dément pour se cacher dans le sanctuaire à la faveur de la nuit et étreindre le marbre avec tant de passion que la déesse en garda la marque. Transporté à Constantinople à la fin de l'Empire romain, le chef-d'œuvre de Praxitèle périt dans l'incendie d'un palais impérial. Les copies en sont nombreuses, mais aucune ne nous restitue la grâce hautaine et sensuelle que Lucien vantait dans l'original. La délicieuse

Vénus du Capitole est d'une coquetterie plus mignarde et d'une mollesse plus féminine : c'est une baigneuse, d'une beauté sans tache, mais ce n'est plus la déesse consciente de sa force et orgueilleuse du mal qu'elle fait. Dans un buste de bronze conservé au British Museum et où on a cru retrouver les traits de l'Aphrodite de Cnide, il y a sans doute plus de sensibilité inquiète Nous devons nous résigner à imaginer seulement le sourire orgueilleux, les yeux humides, le visage éclatant et le corps parfait de celle que Praxitèle sculpta dans le blond Paros.

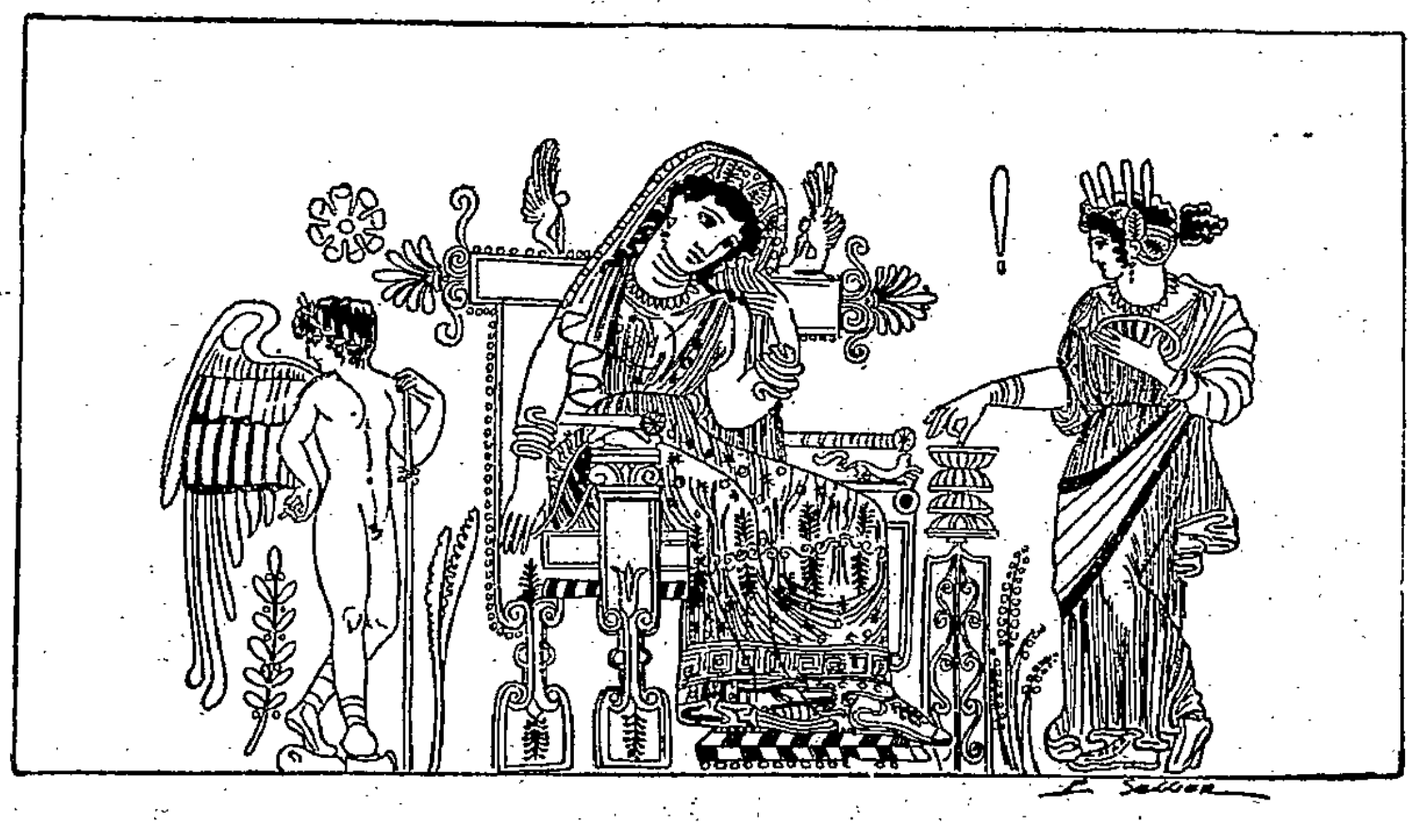


FIG. 8. — APHRODITE PLEURANT ADONIS (PEINTURE DE VASE, NAPLES). — CL. HACHETTE

A partir du IVe siècle, le type d'Aphrodite se vulgarisa. L'ancienne religion d'ailleurs perdait son caractère de grandeur et le symbolisme poétique qu'elle avait été se changeait en superstition profane. Praxitèle avait rabaissé l'Aphrodite primitive « qui donna aux Dieux le doux désir, et qui dompta les races des hommes mortels, et les oiseaux aériens, et la multitude des bêtes sauvages que nourrit la terre ferme, et celles que nourrit la mer, » en prêtant à cette immortelle la figure d'une courtisane : pour l'imagination des artistes, Aphrodite ne fut plus qu'une très belle femme. Sans doute il y a encore de la gravité et une grandeur sereine dans la Vénus de Milo, qui provient probablement de l'école de Scopas. Mais dans les Vénus accroupies qui plaisaient à l'Asie-Mineure, dans la Vénus de Médicis, dans la longue suite de belles idoles nues qui peuplent nos musées, que reste-t-il de cette mystérieuse déesse de la fécondité, qui met le désir dans la poitrine de toutes les créatures et qui les pousse « à s'accoupler dans les vallons ombragés » ? Aphrodite est bien devenue une déesse populaire, fétiche protecteur des courtisanes et des basses concupiscences, adultère et complaisante, soucieuse uniquement de ses sens, symbole méprisé de la bête impure que les philosophes voient dans toute femme et du plaisir charnel qu'ils voient dans tout amour.

Telle est la divinité déchue dont le sol de la Syrie fournit encore d'innombrables images, petits bronzes d'une banalité désespérante dont les musées

sont encombrés; que les poètes d'anthologie, grecs et latins, ne semblent guère considérer que comme une allégorie commode et courante, sans croire plus à elle que ne font Bernis ou Parny; qui fut la cible facile des ennemis du paganisme décomposé. Du reste Eros, son parèdre ou son fils, connut exactement la même fortune : pour les plus anciens poètes, il est le symbole du désir universel, l'âme même de la vie, le premier-né des dieux. Puis, associé à Aphrodite, il s'humanise en même temps qu'elle, et l'on fait de lui un fils qu'elle aurait eu de Zeus; d'abord, il est l'exécuteur aveugle et terrible de sa volonté; puis Praxitèle l'amollit : Eros n'est plus qu'un enfant capricieux et volage, bientôt un protecteur précoce et équivoque du vice, enfin une banale allégorie, une figure élégante qui orne tous les sujets galants. Toutefois Eros, dont l'origine était réellement hellénique, garda pour certaines âmes religieuses et graves un sens plus large et plus spiritualiste : c'est lui qui tourmente Psyché, symbole de l'âme humaine, et qui la rend digne peu à peu d'une vie au-delà de la mort; il devient ainsi l'Eros funèbre, et préside aux mystérieuses migrations de l'âme. Mais Aphrodite, née en Orient, éclose sous un ciel voluptueux, ne trouva pas, dans les transformations tardives de la religion hellénique que la philosophie spiritualiste favorisait, ce renouveau de dignité et de grandeur. En fait, Eros, image du Désir, suffisait aux philosophes mystiques : l'Aphrodite lascive avait vaincu l'Aphrodite céleste, et il n'est resté de celle-ci que son nom latin donné à l'étoile du soir.

Il serait curieux cependant d'étudier le culte de l'Aphrodite populaire, ses fêtes et ses temples, notamment dans l'Orient hellénisé et à Alexandrie : le succès en fut tel que par lui la prostitution même prit un caractère sacré. Mais à vrai dire ce culte fut exclusivement populaire, comme la déesse. Nul n'en a tracé un tableau mieux évocateur que l'auteur d'*Aphrodite*; cette Aphrodite qu'il fait revivre fut réellement adorée par l'Orient, luxurieux et ivre de croire. Elle ne ressemble pourtant pas à la Vénus abstraite de Lucrèce, qui n'est qu'un nom donné au principe de la vie, ni à celle de tous les poètes qui ne voient en elle que la personnification de la beauté suprême. Elle est avant tout indulgente au plaisir et donatrice de volupté.

C'est Praxitèle peut-être qui avait assuré son complet triomphe en sculptant la cnidienne. Mais son génie qui déifiait ainsi Phryné ne contenait-il pas un principe de décadence et un germe de décomposition? Dans la frise orientale du Parthénon, une figure sereine, noblement voilée, nous évoque Aphrodite telle que l'imaginait la pure religion de Phidias : sans doute la statue chryséléphantine d'Elis était d'une apparence aussi céleste. C'est là que nous devons reconnaître la première et naturelle conception que se firent les Grecs de la

FIG. 9. — VÉNUS DE CNIDE (GLYPTOTHÈQUE DE MUNICH). — GL. HACHETTE

déesse orientale « qui règne sur la couche nuptiale des vierges » et par qui tout croît et fructifie : Aphrodite leur apparut plus sévère et plus surhumaine qu'Astarté, la déesse aux colombes. Mais quand la mollesse asiatique eut pénétré Athènes et contaminé l'hellénisme, Aphrodite retourna la première et d'elle-même à son origine, et elle fut surtout l'épouse d'Adonaï, protectrice des courtisanes et des débauches rituelles, la molle favorite d'une contrée voluptueuse et de tout un peuple énervé.

JEAN DE FOVILLE [1].

1. Nous avons trouvé intéressant d'accompagner le présent article et le suivant d'une série d'illustrations représentant les plus célèbres œuvres helléniques inspirées par le mythe d'Aphrodite.

FIG. 10. — APHRODITE SUR UN BÉLIER (PLAQUE DE CUIVRE. TRAVAIL ROMAIN). — CL. HACHETTE

II

LA MISE EN SCÈNE D'*APHRODITE*

A L'OPÉRA-COMIQUE

Le transport sur la scène de l'Opéra-Comique du roman alexandrin, écrit il y a dix ans par Pierre Loüys, a, entre autres choses intéressantes, révélé aux esprits les moins prévenus la grande, la profonde ignorance du public en matière antique.

Pour beaucoup cela a été une révélation : car l'opinion générale admet très volontiers qu'ayant été élevé par de trés érudits professeurs dès l'âge de dix ans dans le commerce assidu du *De viris illustribus*, de Tite-Live, d'Horace, de Tacite et de Virgile, dès l'âge de treize ans dans le commerce non moins assidu d'Homère, de Platon et d'Aristote —, tout Français bachelier (et Dieu sait combien il y en a !) est l'être du monde le plus familier qui se puisse voir avec les Grecs et les Romains.

Ceci pour être une croyance courante, n'en est pas moins radicalement faux. Car notre éducation pédagogique classique, pour être entièrement basée sur des matières effectivement gréco-latines, ne donne pour cela ni la connaissance de l'antiquité, ni le goût de cette Antiquité. Elle n'en donne pas la connaissance parce qu'elle est d'un caractère purement livresque et par conséquent tout superficiel, parce qu'elle se contente de présenter des mots et non des choses, parce qu'elle est abstraite, non concrète, et toute grammaticale, non humaine. Au lycée, l'Antiquité, à travers les livres, apparaît comme une entité presque symbolique, sans réalité vivante ; les textes des écrivains, si vivants, si énergiques, si poignants, ne servant jamais qu'à des exercices d'assouplissement intellectuel, à une sorte de gymnastique mentale faite de déclinaisons et de conjugaisons, n'offrent à l'enfant rien d'intéressant. Et par conséquent, comme il faut de toute nécessité à l'enfant, être tout de sensibilité et d'imagination, des images vivantes, rapidement l'Antiquité lui apparaît tout entière en bloc comme un immense pensum.

Le bienheureux baccalauréat passé cahin-cahin, le jeune homme s'évade avec joie de ce soi-disant commerce intime avec les antiques, et ne retient d'eux qu'une seule et unique chose, c'est qu'ils sont assommants. Il se trompe : ce n'est pas l'Antiquité qui est assommante, c'est la manière dont on l'inculque à la jeunesse qui en fausse le caractère réel. Mais peut-on vraiment lui tenir bien grande rigueur à notre jeune bachelier de commettre une erreur dont il n'est, somme toute, pas responsable ?

Ce jeune homme devenu homme, mettez-le en face d'une œuvre moderne évoquant l'antiquité, œuvre moderne très sérieusement conçue par un auteur épris des temps païens, exactement documenté ; et croyant à travers le demi-jour nébuleux de ses souvenirs pénibles, connaître l'Antiquité alors qu'il n'en a jamais entrevu que la grammaire, ce même homme très sincèrement s'étonnera de ce qu'on lui montre et devant des visions qu'il ne soupçonnait pas, qu'il ne pouvait soupçonner, criera volontiers à l'erreur.

C'est ce qui est arrivé pour l' « *Aphrodite* » donnée en mars dernier par l'Opéra-Comique.

*
* *

Dans notre numéro du 31 mars, j'ai dit ce que très sincèrement je pensais, en fervent de l'antiquité, du drame lyrique où, à mon sens, Camille Erlanger a traduit, avec une maîtrise remarquable, l'énervement sensuel des nuits païennes, la griserie spéciale qui émane de la décadence alexandrine, et aussi ce caractère si particulier, si impressionnant lorsqu'on en a senti les vibrations là-bas dans le Levant, des psalmodies orientales, dont le caractère participe des rythmes immenses du désert, de la montagne et de la mer d'Orient.

Je voudrais maintenant, sans m'occuper des discussions auxquelles a donné lieu la constitution du livret par rapport à l'ouvrage, parler du cadre décoratif à l'exécution duquel M. Albert Carré a consacré des soins minutieux, et qui dans notre gris Paris de printemps a sonné la note joyeuse et flambante des splendeurs levantines païennes ressuscitées.

*
* *

Le premier acte a pour thème la rencontre de Démétrios et de Chrysis sur la jetée du Phare d'Alexandrie.

La critique faite a été celle-ci : ville énorme, métropole de l'Égypte, rivale des Tyr, des Sidon, des Carthage, cité de commerce, de luxe et de débauche,

FIG. 11. — APHRODITE CONDUISANT HÉBÉ QUE SUIT ET ENCOURAGE PEITHO, DÉESSE DE LA PERSUASION

(Bas-relief archaïque de Corinthe; fragment des noces d'Héraklès et d'Hébé; ancienne collection de lord Guilford).

Alexandrie devrait avoir un port formidable, un immense bassin dont l'encombrement des darses de Naples, du Pirée ou de Smyrne pourrait à l'heure actuelle donner une idée approchée. Et l'on s'attendait sans doute à voir le grouillement de ce port, les bassins emplis d'une eau grasse et trouble, — cette eau inquiétante toute parsemée d'épaves bizarres, écorces d'oranges, citrons pourris, fragments de bois, que connaissent bien ceux qui ont circulé en canot dans les ports de Messine ou du Pirée; — puis des centaines, des milliers de barques bariolées de jaune, de vert, de bleu, de rouge, enfin la vie agitée, bruyante et malpropre d'un port levantin.

Au lieu de cela, c'est une longue jetée de pierre, bien blanche, bien nette, avec un mur dont l'utilisation m'a paru assez mal comprise du public, et, au bout, le phare qui a étonné également avec son architecture spéciale et bien historique, ses étages rentrant les uns sur les autres à la manière des temples féodaux de l'Assyrie.

En fait, la chose est parfaitement exacte : ce n'est point le port d'Alexandrie qu'on nous présente, c'est sa jetée, sa longue jetée qui, abri protecteur contre la mer, s'allonge vers le large au delà des eaux troubles du port, portant à l'extrémité son phare qui élève dans la nuit sa tête de lumière. Cette jetée n'est plus le port; point de bateaux, sauf ceux qui entrent ou sortent, des eaux claires, propres, miroitantes qui sont déjà celles de la haute mer toute proche. La jetée n'est point comme le quai un lieu de commerce; c'est un lieu de promenade gai, propre, aéré, amusant, et le mur propice recueille, tracées au charbon par les mains des jeunes gens, les offres généreuses que l'un ou l'autre fait aux courtisanes qui se promènent sur les dalles luisantes. Le tort du livret est peut-être de n'avoir pas expliqué le sens de la petite scène, en grande partie mimée, dont ce mur est le principal héros : mais cet usage était trop dans les mœurs antiques pour que sans invraisemblance, un Alexandrin put le commenter, comme il est exposé dans le livre. Et si les études classiques étaient aussi profondes qu'on le suppose, la connaissance élémentaire des vases attiques avec leurs inscriptions et l'adjectif καλος accompagné d'un nom, eût suffi à épargner à deux de mes voisins le jour de la première des recherches fort laborieuses.

Cependant à mon tour je ferai un reproche, un seul, fort minime à la vérité; la nuit vient durant le duo de Démétrios et de Chrysis ; j'aurais voulu voir s'allumer le phare dans le crépuscule naissant : ceci n'eût point nui au joli effet de lune que tout le monde a admiré, et eût fixé le rôle de ce monument célèbre qui ne ressemble pas aux phares modernes et a besoin d'être expliqué.

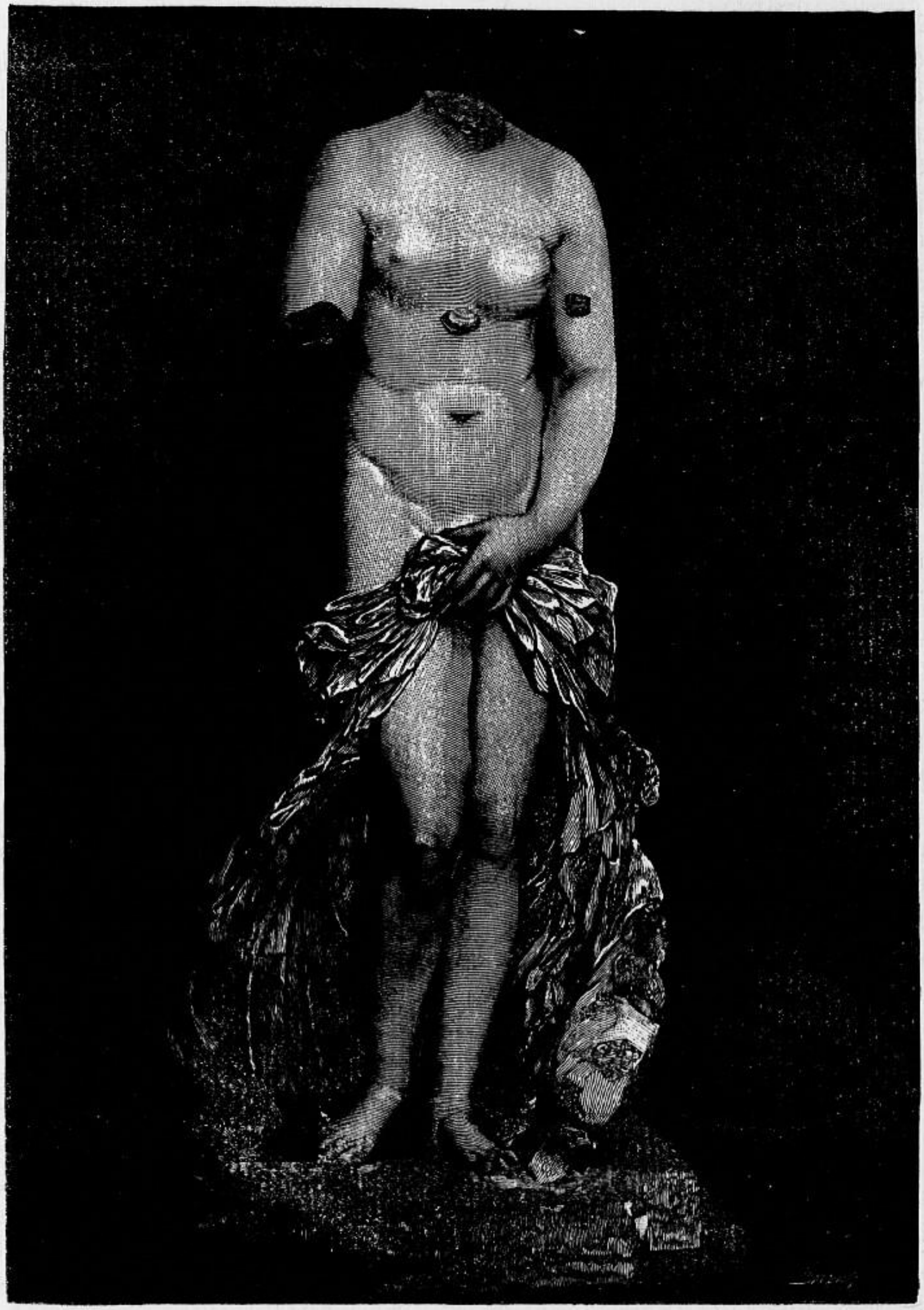


FIG. 12. — VÉNUS DE SYRACUSE DÉCOUVERTE EN 1804 DANS LE QUARTIER DE L'ACHRADINE. — CL. HACHETTE

*
* *

Le deuxième acte, celui du temple, a été l'objet de diverses critiques pour la plupart réfutables, quoique évidemment certaines dispositions architecturales pussent prêter à discussion sur des points de détails.

Mais il y a inexactitude à reprocher aux auteurs du décor, comme on l'a fait, de ne point nous avoir montré un temple encombré d'offrandes : l'erreur eût été précisément de tomber dans cette illusion que les temples antiques étaient ainsi disposés intérieurement ; une pièce spéciale, bien et dûment fermée à clef, l'*opisthodomos*, recevait les riches offrandes d'or et d'argent, vases précieux, statuettes, colliers, vêtements, trépieds que la piété des fidèles offrait au dieu et que les prêtres s'empressaient prudemment de mettre à l'abri des convoitises indiscrètes. Il paraît bien que la statue seule portait certaines parures précieuses. C'était en somme exactement la même organisation que dans les cathédrales, et le temple païen comme les églises chrétiennes avait son trésor. Aux veilles de grandes fêtes où les prêtres pouvaient s'attendre plus particulièrement à un afflux de présents, les desservants devaient alors par mesure de précautions débarrasser le sanctuaire des quelques offrandes qui y pouvaient rester, dans l'attente des riches présents nouveaux. C'est ici le cas puisque nous sommes précisément au matin des Aphrodisies, et qu'à la fin du tableau le piédestal de la statue disparaît tout entier sous les dons apportés par les courtisanes sacrées.

Plus juste en apparence paraît être la critique portée contre la statue elle-même qui effectivement ne répond pas à l'idée que, d'après le roman d'une part et les éloges qu'on lui décerne d'autre part, on peut se faire du talent de Démétrios, rival heureux des Phidias, des Praxitèle et des Lysippe. Mais, à moins de commander une statue originale à un des rares grands statuaires contemporains, ce qui eût été le plus aimable des anachronismes, il fallait bien se contenter de ce qu'on avait sous la main, c'est-à-dire former une statue d'Aphrodite en combinant les données des différents chefs-d'œuvre antiques : on ne pouvait raisonnablement pas attribuer à Démétrios la paternité de la *Vénus de Cnide*, œuvre connue de Praxitèle, ni de la *Vénus de Milo* sculptée longtemps avant la naissance du statuaire de Pierre Louys, ni d'aucune autre Vénus connue. D'autre part, nous n'avons pas de Vénus alexandrine du Ier siècle possible à utiliser. Il fallait bien en fabriquer une avec les éléments des œuvres illustres, et c'est ce qu'on a fait.

Donc l'acte du temple, très difficile à réaliser, fut en somme tout ce que

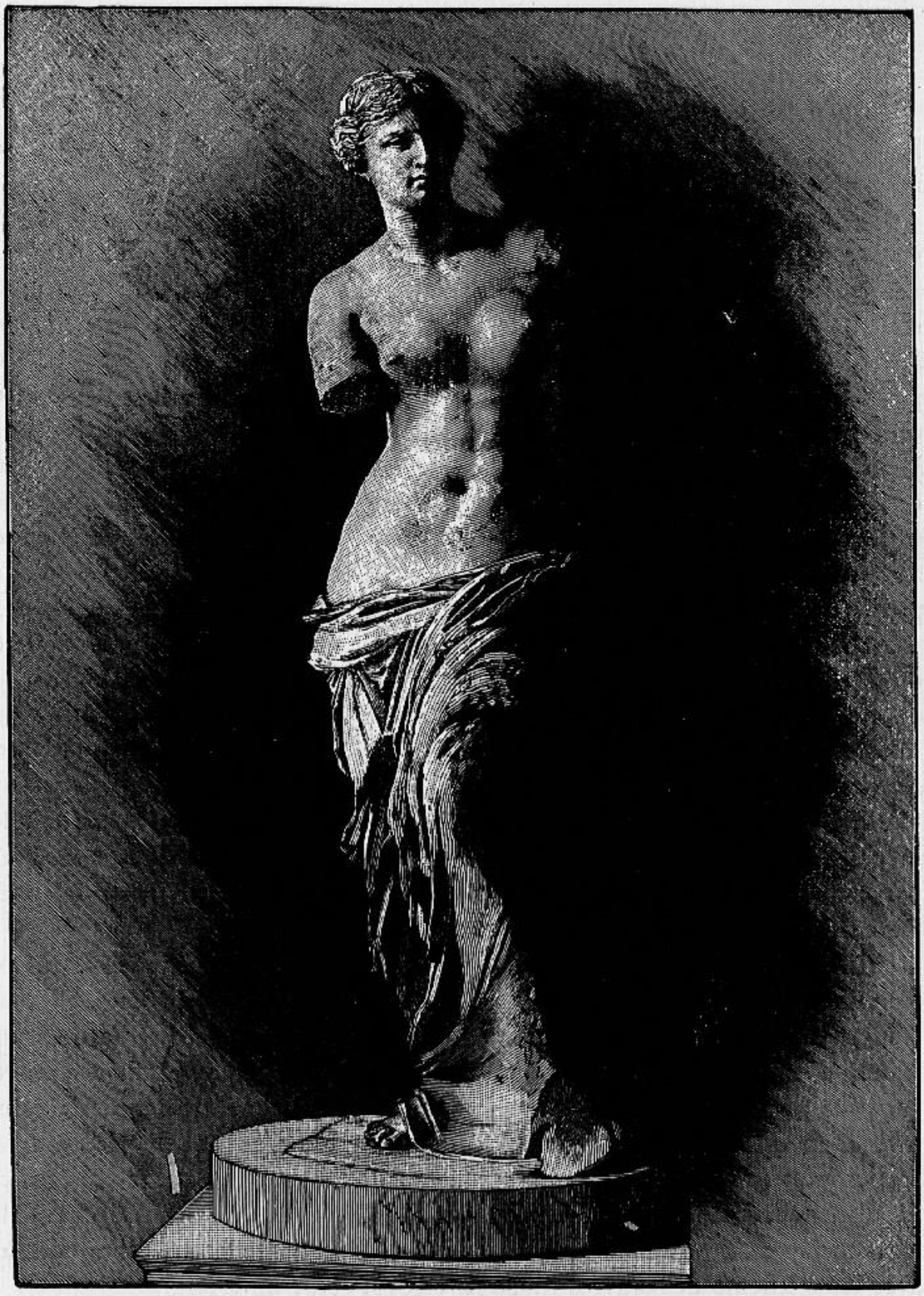


FIG. 18. — VÉNUS DE MILO (MUSÉE DU LOUVRE). — CL. HACHETTE

l'on pouvait faire, étant donnée la difficulté de grouper des éléments certains sur cette matière difficile.

Pour les actes trois, quatre et cinq, j'en aurai peu de chose à dire. L'*Orgie chez Bacchis* a été une reconstitution fort réussie d'une fête orientale au Ier siècle, et je ne suis pas de l'avis des critiques qui ont reproché à Mlle Badet d'avoir revêtu un costume d'Almée que ne connurent pas les Tanagra : nous ne sommes pas en Béotie, ni en Grèce continentale, ni même en Grèce asiatique, nous sommes à Alexandrie, en Égypte où l'hellénisme est une teinture extérieure mais superficielle : l'orientalisme doit dominer et le costume d'almée ne me paraît pas du tout une erreur. Pour la fête en elle-même l'impression du public ici a été juste, car cette orgie à laquelle nous avaient préparé le livre lui-même, et les romans sur Pompéï ainsi que *Quo Vadis*?, ne lui offrait aucun élément général qui ait pu le surprendre. Quant aux détails, dans le mouvement de l'ensemble, ils échappaient à l'œil séduit par le tourbillonnement de la foule et ne pouvaient être saisis qu'en prêtant une attention beaucoup plus soutenue, et après deux ou trois auditions de l'œuvre.

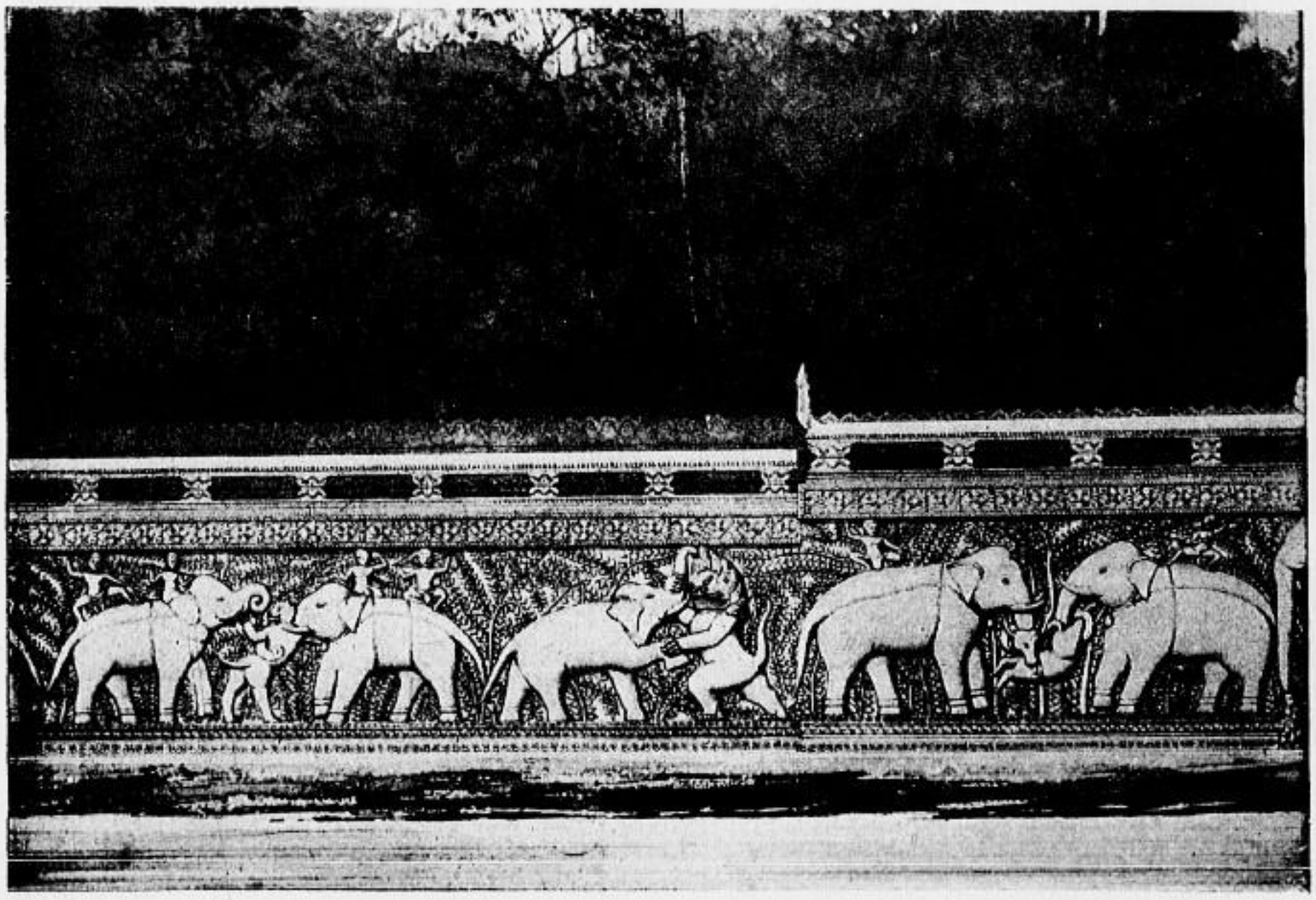
L'acte chez Démétrios, l'acte de la prison, n'offrent point de difficultés archéologiques bien spéciales, et tout le monde a été séduit par l'extrême originalité et le sentiment si particulier tenant à la fois de Burne Jones, de Gustave Moreau et de Böcklin qui étaient la caractéristique du dernier tableau.

On a pu regretter avec raison par contre la suppression, qui fut malheureusement, paraît-il, obligatoire, du tableau dans lequel Chrysis revêtue de sa parure fatale se présentait au peuple ébloui. C'eût été une belle page d'évocation.

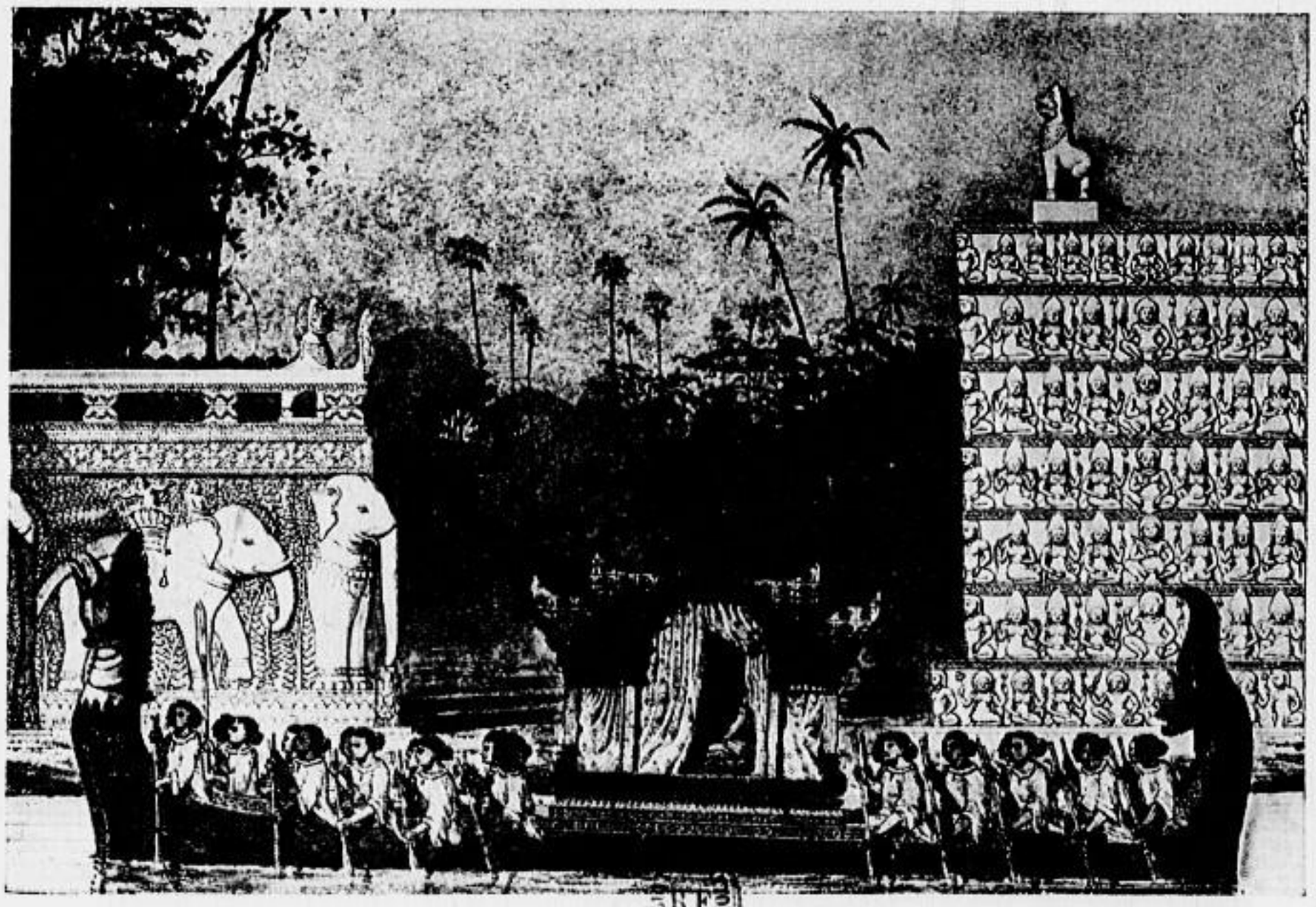
*
* *

Malgré cette coupure, la représentation du drame lyrique de Camille Erlanger nous a été une grande jouissance d'art, et cette évocation en plein Paris du milieu alexandrin nous a procuré une de ces heures rares dont on se souvient avec émotion, et pour les fervents de l'antiquité a montré une fois de plus tout ce qui reste à faire pour amener la foule à la compréhension au moins partielle de cette vie si étrange, si fastueuse, si différente de la nôtre, tout éprise de la Vie, de la Nature et se livrant avec une joie immense aux délices de l'adoration du Grand Pan. Pour y parvenir, il y faudrait beaucoup d'œuvres émanées de ces mêmes pensées.

GEORGES TOUDOUZE.



1. — FRAGMENT DU POURTOUR DES TERRASSES D'ANGKOR



2. — ÉLÉPHANT D'ANGLE EN CARIATIDE

ANGLE DE LA TERRASSE DITE DU ROI LÉPREUX

BIBLIOTECA R.F. ANGKOR

L'ART KHMER A LA CITÉ D'ANGKOR

Angkor la grande était puissamment fortifiée; entourée de murailles de quatre mètres de hauteur, au-devant desquelles étaient creusés des fossés de cent vingt mètres de large, la capitale des rois Khmers enfermait dans son enceinte ses trésors, et étalait sous le ciel bleu d'Orient ses multiples décors, ses sanctuaires à tourelles dorées, et ses jardins ombragés de palmiers et d'exotiques feuillages.

Le plan d'Angkor avait la forme d'un parallélogramme rectangle de seize kilomètres de pourtour; chacun des quatre côtés était percé d'une porte donnant accès à l'intérieur relié à l'extérieur par un pont qui passait sur les fossés, et qui était bordé, de chaque côté, d'une file de yaks et de serpents en balustrades.

Ces yaks ou gardiens des richesses sacrées, aux allures imposantes et majestueuses, dissemblablement coiffés, les bustes droits, les regards impassibles, tenant sur leurs genoux les corps gigantesques des serpents heptocéphales, semblaient veiller aux portes de la cité; et ces portes, — dont une existe encore, à demi enveloppée de branchages grimpants (les trois autres étant détruites), érigée d'une galerie terminée en tourelles, au haut de laquelle on voit la quadruple et gigantesque face de Brahma couronnée d'une tiare (Pl. XXXVIII, 1), — annonçaient dès l'entrée, par leur forme architectonique caractéristique, l'image symbolique du règne de la déité.

Ces entrées déjà donnaient l'idée d'une cité grande, où le dessin et le décor devaient être répandus partout; où les expressions symboliques des sentiments engendrés de la trimourti et des figures diverses de la doctrine brahmanique, devaient être traitées avec les principes acquis et séculaires des formes de l'art.

Le centre d'Angkor avait été choisi pour édifier une haute pyramide à plan rectangulaire, élevée à gradins superposés, contournés d'une infinité d'angles; à chacun de ces angles, devait être un lion, tête haute, sur les pattes de devant, assis sur son train de derrière; c'était la pyramide aux cent lions,

dite de Peaman-akas, qui est complètement détruite, que la tradition représente comme ayant été entièrement dorée, et qui avoisinait le palais des rois Khmers, lequel devait être construit en bois et tout à jour, suivant les habitudes propres à l'habitation privée.

Ces habitudes de construire en bois et sur pilotis leurs propres demeures, permettent d'envisager le naturel des Khmers, et l'abnégation qu'ils avaient de leurs soins personnels. Les Khmers vivaient dans les bois, à peine vêtus, habitués à la dure et aux combats de corps à corps, et offraient des travaux d'art superbes à l'honneur de leurs dieux.

C'est du IVe au VIe siècle de notre ère qu'on peut classer les constructions édifiées à Angkor, et que semble pouvoir être établie la première époque de la civilisation des Khmers. Nous pouvons voir d'ailleurs sur les ruines des monuments, les traces d'un génie naissant, qui se transmet, héréditaire, successif, de monument en monument, avec des données quelquefois différentes, mais où l'art semble toujours se dégager des influences natives des arts de la Chine et de l'Inde, pour chercher dans la nature ses inspirations et ses goûts prédominants.

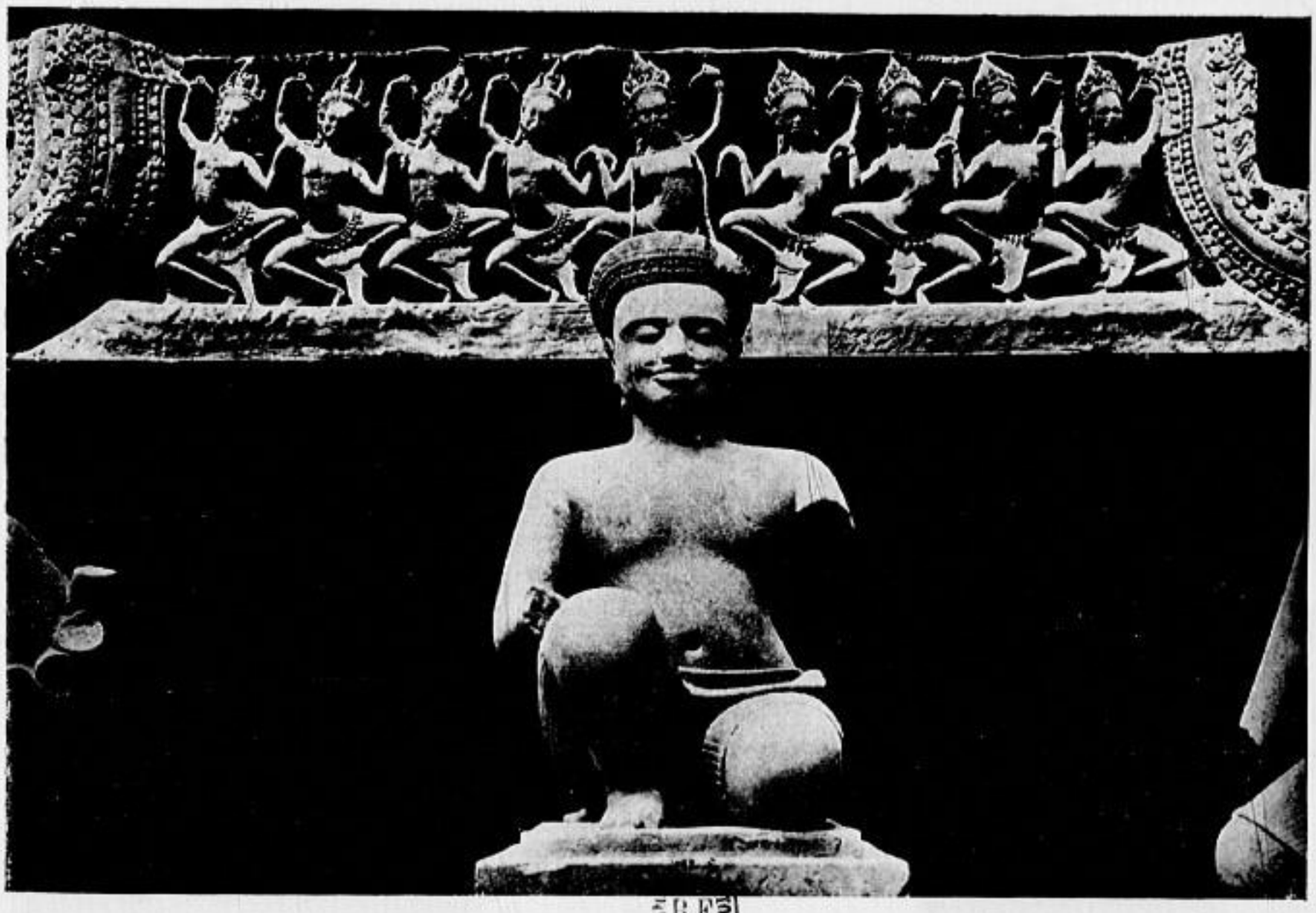
Les murailles, hautes d'environ trois mètres qui soutenaient les terrasses et entouraient la pyramide dorée et le palais des rois, offraient particulièrement des exemples d'un art originaire, par les sujets simples qui y étaient sculptés ; on y voyait des promenades d'éléphants en forêt, un combat d'un éléphant et d'un lion, deux éléphants, montés de chasseurs agitant leurs flèches et de cornacs aux crocs conducteurs, enveloppant de leurs trompes une panthère, deux autres enlevant une antilope (Planche XXXV, 1). Plus loin, une scène d'une naïveté délicieuse et étrange représentait des singes, écureuils, oiseaux, aux mouvements joyeux, sautant de branche en branche autour d'un dieu de la forêt, qu'un palmier encadrait ingénieusement de son feuillage assoupli. Il y avait là un art délicat, d'une valeur réelle, engendrée d'une étude sincère de la nature.

Au-devant de ces murailles, étaient des fossés où l'on nourrissait des bêtes fauves gardant l'habitation royale ; et j'y crois voir encore, de place en place, un guerrier tout en armes, veillant à la sûreté du roi.

On voyait à chacun des quatre angles des terrasses, une tour s'élevant comme un joyau léger, devant avoir beaucoup d'analogie avec les tours du temple de Bayon, qui l'avoisinaient. Une terrasse supérieure plus petite que la terrasse précédente ou inférieure offrait une muraille verticale sur laquelle étaient sculptées de bas en haut, des figures de guerriers, de bayadères, d'enfants et d'oiseaux. Au centre, on voyait le masque de Rhéou, divinité du

1. — FRAGMENT D'UNE FIGURE DE BAYADÈRE

PROVENANT D'UNE TERRASSE



2. — FRISE DE BAYADÈRES PROVENANT DU SANCTUAIRE DU TEMFLE DE BAYON

STATUE D'UN ROI, PROVENANT DU TEMPLE DE KA KER

mal à la gueule ouverte, aux dents écartées, à la face fantastique, surmontée de la figure expressive d'une divinité du bien ; singulier contraste expliquant le fond de la nature humaine, le mal y étant toujours à côté du bien.

La figure de bayadère dont nous reproduisons un morceau de sculpture originale brisée, est une des figures de cette terrasse supérieure. Le torse de cette figure nous montre une finesse et une souplesse de formes remarquablement jolies; la tête est empreinte du beau caractère local, et le fragment de la coiffure qui en reste, laisse concevoir un charme particulier (pl. XXXVI, 1).

Ces figures étaient encadrées de majestueux éléphants tricéphales coiffés de tiares, dont les têtes sortaient de la muraille, et dont les trompes formant de gracieuses colonnettes à cinquante centimètres en dehors de l'alignement des terrasses, reposaient sur des gerbes de fleurs de lotus. Quant aux éléphants en cariatides, dont on voit un spécimen à l'extrémité de la terrasse, à droite, sur notre dessin (pl. XXXV, 2), ils étaient placés à chacun des nombreux angles du pourtour, s'en trouvant être l'élément architectural prédominant.

Selon toute apparence, nul autre édifice ne fut élevé sur ces terrasses, lesquelles ne sont plus qu'un complet éboulis de pierres brisées, renversées à travers les racines envahissantes, entre lesquelles on ne peut se frayer passage qu'à grand'peine et souvent grand danger, pour avancer lentement sur le sol de l'antique cité qui avait été sillonnée d'avenues, embellie de travaux d'art et le centre d'une brillante civilisation.

On se plaît à voir dans la pensée, le décor des terrasses royales, d'où la vue s'étendait aux lointains azurés des jardins, mêlant dans l'eau des bassins, les flottements dorés des statues aux flottements des longs feuillages verts, et les tons adoucis du ciel, aux couleurs ensoleillées du sol. Il me semble voir pendant les fêtes nautiques, le cortège des rois Khmers, tout brillant de parures, entouré des attributs dus à la puissance suprême, assister à ces jeux très en coutume dans la contrée, et en présence de la foule assemblée et de ses joyeuses clameurs, du haut des terrasses du palais, distribuer les prix aux vainqueurs.

Les pirogues troublant de temps à autre l'eau tranquille, par le mouvement cadencé de leurs rames, abordaient au bas des terrasses, où des escaliers ouverts dans la muraille amenaient les promeneuses dans ces jardins remplis de mysticisme et de décor sacré. Çà et là, on voyait des statues toutes dorées, des balustrades formées du corps du serpent terminé en amortissement par ses sept têtes en forme d'éventail d'un superbe décor, des palmiers, des étoffes aux belles couleurs, un décor enchanteur; et finalement, les personnages allaient aux sanctuaires, à quelque encens ou à quelque offrande, ou bien

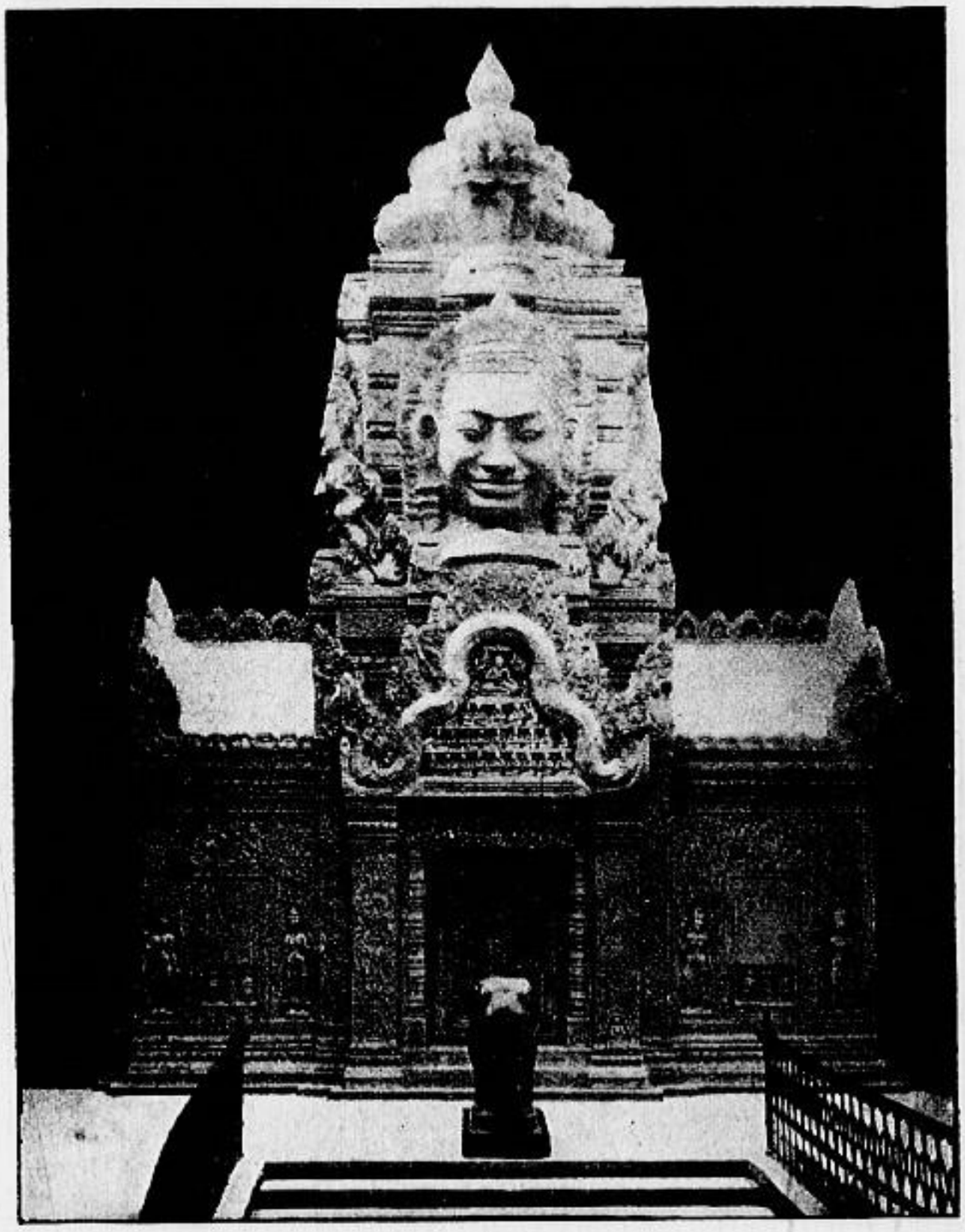
s'acheminaient vers la grande pyramide aux cent lions, songeant du pied de la puissante idole, à l'intangible déité.

A la surface verticale d'une terrasse voisine, on voyait des rangées de figures superposées, formées de rois assis, entourés de servantes à genoux, lesquelles leur offraient avec grâce la fleur de lotus, ou soutenaient les longues tresses de leurs cheveux (pl. XXXV, 2). Ces rangées de figures étaient intercalées de huit frises de rosaces légères et minuscules, et l'ensemble n'en présentait comme on pourrait le supposer, par cette composition si régulière, rien de monotone. La statue d'un roi, dite du roi lépreux, assis, de grandeur naturelle, aux proportions jolies et aux formes rondes, qui siège encore sur cette terrasse du même nom, avec un air d'élégance et d'expression affable, que complètent les fines moustaches gracieusement relevées et plantées sur la lèvre supérieure de son visage, laisse croire que cette terrasse avait été particulièrement dédiée aux rois.

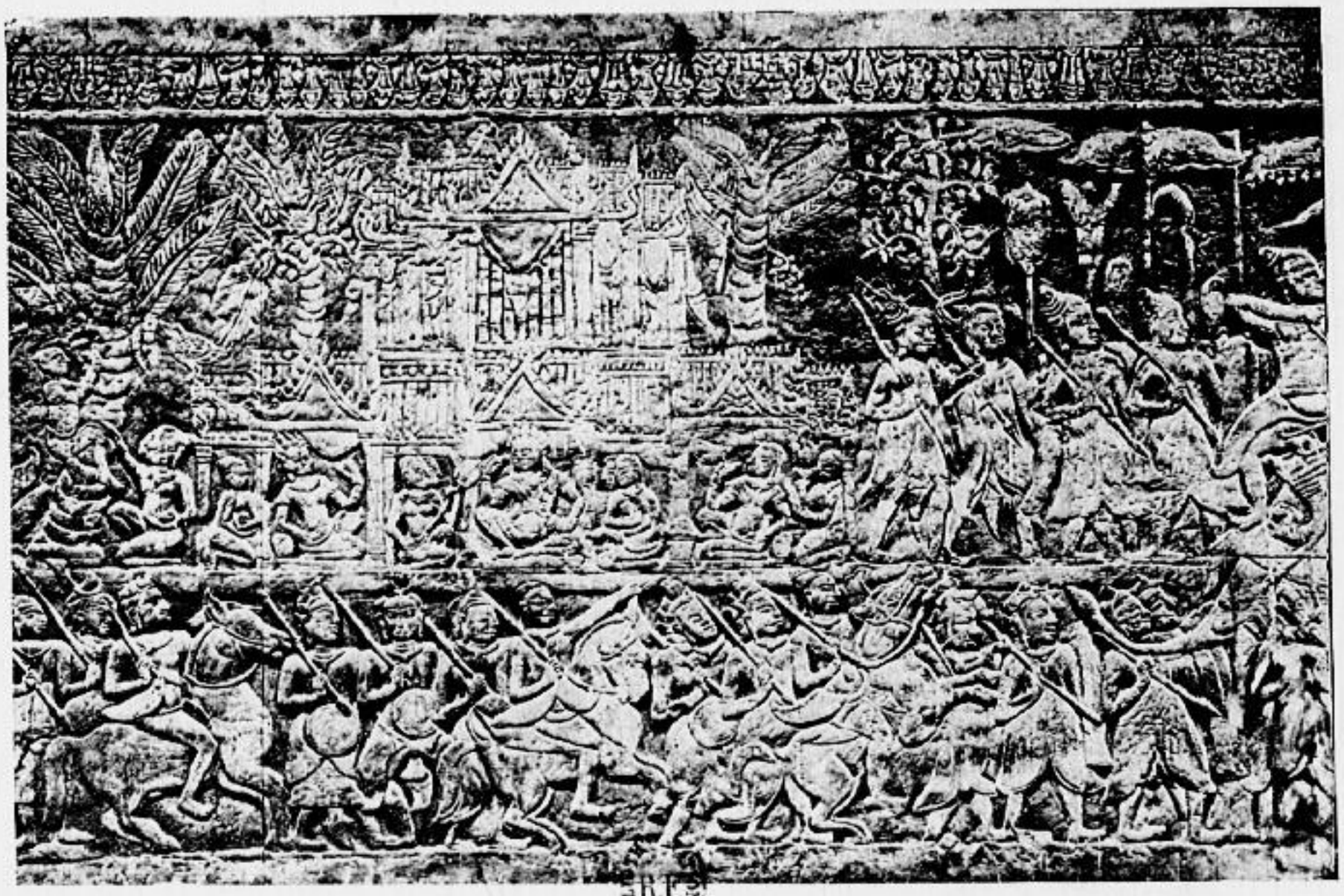
L'impression que laisse le séjour enchanteur des jardins d'Angkor est liée à celle que laisse l'aspect des temples sacrés, qui avaient dans la civilisation Khmère une si grande influence, et qui concentrèrent tout ce que les artistes furent capables de produire de plus important et de plus parfait. C'est en effet sur ces temples, qui nous apparaissent comme des ruines et des documents tout ensemble, que nous pouvons lire les pensées des rêves sacrés, liées à l'exubérance de l'art, dans les beaux styles qu'ils suggèrent, et qui en sont en vérité, les expressions les plus suaves et les plus charmantes.

Les temples qui furent édifiés à Angkor, se présentent de formes et de styles différents. A l'extrémité de l'allée des morts, non loin du palais des rois, on voit sous les branches vivaces qui les recouvrent et les soutiennent tout à la fois, le fondement colossal et les ruines des tourelles du grand temple de Bayon, qui fut le plus grandiose monument de l'architecture Khmère à Angkor. Combien le pinceau y verrait de beaux modèles, et quelle matière à une description poétique offriraient ces ruines étouffées et inextricables, sous le clair-obscur des futaies! Mais je ne puis m'écarter du sujet que je me suis proposé de traiter avec le lecteur, voulant surtout découvrir le caractère d'un art effacé dans les ruines, et dont les formes sont usées sur la pierre, et les motifs brisés et épars sur le sol.

Plusieurs restitutions ont été faites du grand temple aux cinquante et une tourelles, et l'apparence la plus positive qui s'en dégage laisse voir un prodigieux massif compact de tourelles entourant une tour centrale dominante, plus haute, formant l'unique sommet. Alentour, il y a deux étages de galeries à plans rectangulaires superposés, et espacés par des jardins; sur la deuxième



1. — UNE TOURELLE DU TEMPLE DE BAYON



2. — FRAGMENT DES BAS-RELIEFS D'UNE GALERIE DU TEMPLE DE BAYON

galerie s'élève une succession de tourelles distancées l'une de l'autre, et la première galerie, qui est la plus inférieure, qui ne mesure pas moins de huit cents mètres de développement, est d'un côté soutenue par des piliers, toute à jour sur les jardins, et de l'autre côté, est garnie de bas-reliefs remarquables.

On voyait sur ces bas-reliefs, des compositions remplies de vie et de mouvement, de longues suites et des agglomérations de personnages s'animant et se groupant avec des chevaux et des chars, qui rappellent les frises du Parthénon d'Athènes (pl. XXXVII, 2); des scènes d'adoration et des scènes de guerre; des habitations, des décors de feuillages, des marches d'éléphants, des combats, des mêlées, et des formes d'un style bien caractéristique, comme celle d'un oiseau debout, ouvrant ses bras humains, et ses ailes, comme s'il voulait prendre son vol, exprimé dans une forme décorative, qui lui donne un style asiatique originaire. Mais l'art qui s'y trouve mêlé à tant de génie, n'y est encore qu'à l'état naissant, je dirais primitif, dans les figures humaines surtout, que des disproportions exagérées amènent parfois jusqu'au grotesque.

Cette première période de l'art Khmer est pleine d'intérêt au temple de Bayon; certains disent même que ce temple fut le plus beau monument de l'Indo-Chine ancienne. Ne nous y trompons pas; il est au XII^e^ siècle en Orient, ce que les monuments du XII^e^ ont été au XV^e^ siècle en Occident. On y trouve le charme du génie primordial d'un art qui devait se développer quelques siècles plus tard, avec une science plus accomplie.

Quant aux tourelles, dont la restitution de l'une d'elles est représentée sur notre dessin, du côté de la fausse porte (pl. XXXVII, 1), elles sont savoureuses de finesse dans les moulures; et les ornements qui les recouvrent à profusion, y sont disposés avec une liberté et un goût particulier, systématisés par la méthode adoptée dans l'art de la décoration khmère; figures magistrales à côté de petits décors, quadruple face béate et gigantesque de Brahma coiffée d'une tiare et chargée de bijoux, sculptée en bas-reliefs, surmontée d'une petite frise de nymphes divines, qui se détachent en très hauts reliefs, les mains jointes, en signe d'adoration, isolées, et intercalées de fleurs de lotus, en très bas reliefs. Au-dessus, tout en haut, une petite frise d'oiseaux, qui rappelle l'ordre conçu sur les façades des cathédrales d'Occident, où les oiseaux et les anges sont sculptés aux parties supérieures des édifices.

Le principe des oppositions des reliefs et des contrastes significatifs est fondamental dans l'ornementation des monuments khmers, sans lequel cette ornementation tellement riche et fournie ne saurait exister; mais on ne trouve ce principe au temple de Bayon qu'à l'état naissant, encore tout enveloppé d'une exécution somnolente et naïve.

De l'autre côté de la tourelle, est l'entrée du sanctuaire, où trône dans la mystérieuse harmonie d'une clarté éteinte, la divinité dorée, assise au milieu d'une chambre carrée, aux lambris et aux plafonds recouverts de frises et de décors peints et dorés. Trois frontons décorent l'entrée du sanctuaire, et au fronton du milieu, une frise d'apsaras ou bayadères divines attire surtout l'attention (pl. XXXVI, 2). Ces bayadères aux coiffures étranges, parées de colliers et de bracelets, sont serrées l'une près de l'autre, liées dans un même mouvement rythmique répété inversement de chaque côté d'une figure centrale, de telle sorte qu'il n'y a qu'un seul mouvement d'ensemble de part et d'autre, ce qui donne l'unité au décor. Ces figures exécutées en très hauts reliefs, détachent, par leurs ombres portées, des contours d'une finesse de formes et de détails extrêmement jolis.

Disons que la figure féminine forme le décor le plus attrayant de la sculpture Khmère; ces figures sont représentées en bayadères, ou en anges féminins, debout, dans une attitude sobre et très ornée, sur les revêtements ou les lambris; mais nulle part on ne retrouve ces figures groupées comme celles qui sont sculptées au fronton de la tourelle du temple de Bayon, dont notre gravure représente le morceau de sculpture originale.

On pourrait encore citer une infinité de motifs d'ornementation et de décors de la première période de l'art Khmer, recouvrant les murailles du temple de Bayon; en rinceau, en frises, en revêtements, et jusque sur les toitures, les ornements semés à profusion, étaient disposés avec un goût et une méthode admirables. Les ruines des temples de Bapuon et de Prasat-suor-Pot, ainsi que les constructions de Préa-pi-thu, laissent entrevoir des monuments moins importants; il n'en a été tenté aucune restitution ni rapporté de moulages.

Bien qu'ils se soient perdus, dispersés ou ruinés tant de chefs-d'œuvre de statues, de motifs d'architecture si intéressants, et d'ornements sculptés avec tant de charme, d'entre ceux qui étaient groupés et répandus dans l'antique cité, le choix des motifs que le temps a le mieux respecté, et le style des formes de ces motifs, peuvent nous donner une idée positive de l'art exubérant qui régnait à Angkor.

HENRI LA NAVE.

Autour d'une Médaille d'Honneur

HENRI MARTIN

Il semble que les artistes doivent posséder, par définition, une âme sereine, un esprit libre de toutes convoitises et dégagé des intrigues. Le culte désintéressé et fervent de la Beauté paraît si mal s'accommoder des luttes mesquines de suprématie, qu'on imagine avec une certaine difficulté qu'il puisse s'en trouver qui placent leur Art au-dessous de leurs petits intérêts. Quand on soutient cette opinion devant un auditoire ignorant, on prend immédiatement l'allure du critique mystificateur qui jongle, parfois adroitement, toujours de parti pris, avec les paradoxes. Et pourtant, n'en déplaise à ceux qui, éloignés des arènes artistiques, n'en connaissent pas les coulisses, combien cette opinion, si paradoxale qu'elle apparaisse, est vraie, horriblement vraie! Il n'existe pas une profession, pas une carrière, où l'on se batte aussi âprement, où l'envie se montre plus nettement, où l'ambition se découvre plus vigoureusement. Si la lutte était toujours loyale, si elle choisissait uniquement l'art pour terrain, si elle se poursuivait pour atteindre l'idéal, on l'encouragerait. On voudrait presque lui créer des primes. On donnerait des récompenses pour susciter l'astuce et l'habileté des combattants. On leur tresserait des couronnes et, à l'issue de la joute artistique, on offrirait l'œuvre plus magnifiquement accomplie à la Divinité.

Cette méthode, on l'a employée. On a voulu croire avec une ironie délicieuse, peut-être parce qu'elle est involontaire, que l'œuvre supérieure serait toujours choisie quand il serait question de la glorifier. On a voulu se persuader que l'esprit d'équité et de justice l'emporterait sur d'autres préoccupations et que les concurrences de chapelles, empressées à vanter leurs produits pour les mieux écouler, n'auraient aucune influence sur les décisions d'artistes appelés à élire leurs pairs, et à les hisser vers les honneurs suprêmes. Fâcheuse conception de la mentalité humaine! Fâcheuse expérience! Instituer une telle méthode, c'était livrer le talent aux bêtes, c'était le donner à déchiqueter, à mordre et à salir à la foule envieuse et jalouse... Reconnaissons immédiatement que la foule envieuse et jalouse n'a pas manqué à la tâche qui semblait lui être proposée. Nous pouvons même lui rendre cette justice — si elle y tient, — qu'elle s'est mise à la besogne avec un entrain que les plus pessimistes n'auraient pas osé prédire.

Ceci dit, on pourrait remarquer, il est vrai, que la rareté des qualités essentielles de l'artiste tient peut-être à la rareté des artistes. Il serait difficile d'y contredire. Mais il est cependant nécessaire, en raison des circonstances, de ne pas considérer comme des artistes, seulement ceux qui le sont véritablement. Le lot se réduirait beaucoup trop. Nous devons nous montrer plus larges et admettre sous ce titre tous ceux qui, sans motif et sans talent, se sont fait l'honneur de l'adopter. Quand on s'est bien pénétré de cette idée,

les faits s'éclairent soudainement et les multiples actions qui nous paraissaient incompréhensibles nous surprennent par la limpidité des mobiles qui les ont suggérées.

*
* *

Cette année, comme les années précédentes, suivant la tradition, les membres de la Société des Artistes Français ont été appelés à décerner une médaille d'honneur. C'est une façon comme une autre et non la meilleure de donner à un artiste, ainsi qu'à un écolier, un prix de persévérance dans l'application de son talent à l'art qu'il a choisi. L'utilité de cette coutume n'est pas certaine ; mais, puisqu'elle existe, il faut supposer qu'elle a un intérêt. En la circonstance elle a pour but de mettre hors pair un artiste. C'est la théorie. En pratique, on s'efforce généralement de discerner le plus terne et le plus poncif des candidats pour l'élever à l'honneur suprême, après lequel il n'est plus permis que deux ambitions à l'artiste : l'Institut et le cimetière, deux mots caractéristiques qui sont synonymes par la force des choses.

M. Georges Rochegrosse a obtenu, cette année, la médaille d'honneur. Pour une fois le choix n'a pas été malheureux. Il ne s'imposait pas absolument, au moins à l'heure présente, mais il n'est pas regrettable. On peut cependant s'étonner que M. Henri Martin, qui a conçu et exécuté une suite formidable et superbe de tableaux n'ait pas recueilli les lauriers qu'on lui refusait obstinément les années précédentes. Ce n'est certainement pas parce que le talent ou l'œuvre d'Henri Martin sont trop maigres pour justifier un pareil honneur. On ne peut pas lui reprocher d'être une médiocrité, ni se faire un argument de la pénurie de sa production. Il pécherait plutôt par l'excès contraire et si nos renseignements sont exacts, ce que nous pourrions affirmer, on lui reprocherait d'avoir un talent trop considérable.

Il faut avoir la franchise de la vérité : Henri Martin effraye le jury. Il l'effraye même depuis longtemps et c'est pour cette raison, et pour cette raison seule qu'on soulève de minces objections, qu'on se livre à de mesquines combinaisons pour faire avorter sa candidature, qu'on pratique contre lui une obstruction systématique dont il est certainement le dernier à se douter.

Souvent, on suggère au dernier moment une candidature sympathique à tous. On persuade à un artiste probe, dont la carrière s'est écoulée honnêtement et pendant longtemps qu'il doit au culte de son art de se présenter aux suffrages de ses collègues. Et un vieillard, respectable pour sa persévérance et la durée de son passé, apparaît juste à point pour diviser les voix et rallier en fin de compte la majorité relative des suffrages. Il récolte une médaille qu'il accepte d'un cœur joyeux comme le couronnement de sa carrière, sans se douter qu'on avait moins voulu lui offrir cette médaille qu'empêcher un autre de l'obtenir.

D'autres fois encore on éparpille, par de multiples candidatures, les groupements. La majorité n'est pas atteinte et, affectant un désespoir comique, en levant les bras au ciel, les membres du jury se séparent sans décerner la récompense. Dans ce cas-là, c'est l'escamotage pur et simple, le « passez muscade » cher aux prestidigitateurs. La comédie jouée avec succès, on se quitte, et on prépare l'expédient qui permettra, la saison suivante, de faire échec à la candidature Henri Martin. Il a des partisans si résolus... et il a un talent si

magnifique qu'il faut toujours craindre d'être obligé de se rendre à l'évidence. On a pu lui subtiliser la médaille d'honneur, il y a trois ans, quand il exposa « *les Ages de la Vie* », son ensemble décoratif pour le Capitole de Toulouse, mais il faut redouter qu'une autre œuvre plus définitive encore, n'ameute l'opinion contre les Artistes Français et leur jury, en cas d'injustice trop flagrante.

Au dernier salon, la cabale jubilait. Henri Martin était maté, enfermé, désarmé. Il avait demandé une salle entière pour y présenter l'ensemble de la décoration qu'il a exécutée pour le Capitole de Toulouse. Immédiatement on la lui avait accordée, en riant du bon tour qu'on allait lui jouer... Et, aussitôt son désir exaucé, on s'était empressé de lui rappeler qu'il existait dans les statuts de la Société, un article interdisant le cumul des honneurs. La salle et la médaille d'honneur étaient d'humeur incompatible. S'il occupait l'une, il renonçait à faire valoir ses titres à l'autre. C'était un dilemme. Il fallait qu'il choisît.

Henri Martin préféra garder une salle. Dignement il réfléchit qu'il valait mieux exposer son œuvre que chercher une consécration. On ne peut que l'approuver. Il a montré qu'il plaçait le souci de l'Art plus haut que le désir de satisfaire ses ambitions. C'est une leçon et un exemple qu'il a offerts à la Société. Il faut souhaiter qu'elle soit assez intelligente pour en profiter.

Elle aurait pu se montrer plus avisée et faire preuve d'un esprit large, véritablement artistique. Il existe des cas où il faut savoir passer outre aux règlements. Nous n'ignorons pas que cette théorie n'a pas cours dans la maréchaussée et que le gendarme est sans pitié dès qu'il s'agit d'appliquer la loi. Mais outre que les statuts de la Société sont d'une élasticité surprenante en certaines circonstances, il ne nous viendrait pas à l'esprit d'assimiler les membres d'un jury — fût-il celui des Artistes Français — à des gendarmes artistiques chargés d'appliquer sans les comprendre et sans vouloir les comprendre des règlements qui se retournent déjà trop facilement contre les artistes de talent.

Vraiment, à tout bien examiner, on ne peut penser que la Société des Artistes Français eût été ébranlée sur ses bases, si au lieu de brandir l'article prohibitif en question, elle l'avait simplement abandonné. Henri Martin obtenait la salle qu'il réclamait et courait sa chance pour la médaille d'honneur. Cette solution simple et plaisante, vraiment digne d'une société d'artistes qui se respectent, n'aurait peut-être pas fait l'affaire des « conquistadores » qui tirent dans le dos de leurs camarades ou s'ingénient à édifier des combinaisons pour les combattre. Mais ces « conquistadores » auraient toujours pu se rattraper. Leur mesquinerie se serait parée d'un beau geste dont ils se seraient empressés de détruire la portée en l'arrêtant, dans l'ombre, par leurs petites intrigues et leurs manœuvres habiles. A leur point de vue le résultat demeurait identique, et ils possédaient cet avantage de paraître faciliter l'accession d'un artiste en lui continuant une obstruction efficace. C'était de la diplomatie machiavélique.

Mais, par son œuvre, par sa réputation, par le parti qu'il s'est créé autour de lui, Henri Martin doit fatalement, en dépit de toutes les compétitions, obtenir la médaille d'honneur. Depuis longtemps elle lui appartient en droit. La force des événements la lui apportera bientôt en fait. C'est pourquoi tous les ratés de la peinture, tous les artistes sans

vocation et sans nature ont profité avec empressement d'une occasion de retarder une échéance qu'ils sentent prochaine.

Trop artiste pour s'abaisser à des luttes d'influence, trop droit d'esprit et trop probe de conscience pour comprendre les animosités que son talent fait naître, Henri Martin ignore les machinations qui sont dressées contre lui. Il poursuit sa tâche bravement, hardiment, dans le sentiment de sa force et de sa valeur, et il attend avec la patience des sages que l'heure de son triomphe décisif sonne.

*
* *

Henri Martin poursuit son labeur soit dans l'emplacement qui lui a été réservé au dépôt des marbres, soit dans le superbe atelier qu'il occupe boulevard Raspail. Dans cet atelier spacieux, où le jour entre par larges nappes, l'artiste est environné de tableaux, d'études où sont fixés en quelques coups de pinceau le geste d'un modèle, le mouvement d'un individu saisi dans la vie, immobilisé tout à coup dans une attitude. Des paysages s'y trouvent aussi pris à différentes heures, de silhouette semblable, de colorations distinctes, dont l'évolution se poursuit presque insensiblement d'une toile à l'autre. Les panneaux ainsi établis représentent l'étude, l'œuvre de recherches qu'Henri Martin ébauche toujours avant d'entreprendre un de ses tableaux.

A considérer l'aisance et la souplesse dont il fait preuve dans ses sujets, on s'imaginerait volontiers qu'il peint d'instinct, presque sans préparation, que l'inspiration se fait une joie de l'effleurer de son aile et qu'il entreprend aussitôt, guidé par elle, les vastes compositions qu'il nous a successivement montrées. En réalité, il n'en est rien.

L'existence artistique d'Henri Martin a tout entière été consacrée à l'évolution de son talent. Doué de dons naturels il s'est ingénié à les accroître, à étendre leur champ d'action, à les perfectionner. Dans sa carrière, déjà longue, il n'a rien livré au hasard. D'une toile à l'autre, dans un effort continu et vigoureux, il a marqué un progrès constant. Dans ses premières œuvres, que ce soit dans la *Nuit de Mai* en 1882, où les Muses qui lui sont chères font leur apparition, ou dans *Paolo Malatesta et Francesca de Rimini aux Enfers*, qui lui valut la première médaille en 1883, on trouve déjà, encore voilées et atténuées par des influences d'école, les qualités qui caractérisent si heureusement son talent actuel. Mais si ces qualités existent déjà, on sent que la personnalité puissante, dont Henri Martin a fait preuve depuis, n'est pas encore développée. On discerne une nature qui se cherche, qui ne possède pas encore d'une façon complète, tous ses moyens. Ses premiers tableaux sont inégaux. Ils font prévoir le peintre *des Ages de la Vie*, ils le laissent espérer, mais ils ne le découvrent pas nettement. C'est un artiste sûr, probe, exécutant religieusement ses idées selon ses conceptions. Mais pour atteindre à l'imposante et magnifique éclosion de son talent, sa nature exige un labeur énergique, persévérant, prompt à s'observer, à s'étudier, à s'épurer.

Avec une très fine perspicacité, Henri Martin l'a compris. Il ne s'est pas borné à la fidélité aux principes acquis à l'École. Il a pensé, il a réfléchi, il a passé sa vie dans l'étude de la nature, dans le désir d'unir harmonieusement les figures de son imagination avec les réalités de la vie. Il s'est défendu contre l'obéissance passive et routinière à des méthodes surannées. Il s'est débarrassé rapidement des règles qui rapetissaient et réduisaient sa

LES FAUCHEURS, PAR HENRI MARTIN

(D'APRÈS L'HÉLIOGRAVURE DE LA « GAZETTE DES BEAUX-ARTS »).

pensée. Au lieu de courber le modèle vivant ou inerte aux caprices de son esprit, il a forcé son rêve à s'encastrer dans la nature, à se plier aux exigences de sa beauté impérieuse et féconde.

Dans la série de tableaux commencée en 1882 avec *La Nuit de Mai* et que continuent *La Nuit d'Octobre* (1888), *Chacun sa chimère*, *Inspiration* et les toiles exécutées pour la décoration du Capitole de Toulouse, les *Troubadours* (1893), *Clémence Isaure délivrant aux troubadours la charte des Jeux floraux*, l'évolution dans ce sens se marque d'une façon précise. Le progrès dans l'union harmonieuse de la vérité et de la fiction se distingue, mieux affirmé, plus complet à mesure que les œuvres se succèdent et que le temps accomplit sa destinée en mûrissant le cerveau de l'artiste. Tout en conservant la partie mystique du sujet, en lui gardant précieusement son caractère vaporeux et délicat, Henri Martin arrive, par degrés, à l'approcher davantage de la réalité. Il incline son imagination vers l'exactitude de la vie et parvient, en même temps, à dégager des choses et des êtres matériels tout ce qu'ils contiennent d'imagination. Il accomplit ainsi un double travail de pensée et d'art dont l'aboutissement est *Sérénité*, cette œuvre splendide où s'allient dans un merveilleux équilibre des proportions le désir de l'idéal et le souci de la vérité.

Nous indiquons sommairement l'évolution d'Henri Martin vers l'absolue maîtrise, vers l'accomplissement intégral de son idéal. Pour l'étudier scrupuleusement, aussi longuement qu'il conviendrait, il faudrait de nombreuses pages et une analyse minutieuse de ses tableaux. Notre dessein n'est pas de l'entreprendre ici. Nous voudrions borner notre tâche à faire mieux connaître et plus intimement la méthode de travail et la discipline sévère que l'artiste s'impose.

A cet égard, la salle réservée à Henri Martin, au récent salon des Artistes Français, nous fournit des indications précieuses. On sait qu'elle contient l'ensemble décoratif destiné à l'une des salles du Capitole de Toulouse. Elle réunit deux grands motifs : *Les Ages de la Vie*, traités en un triptyque et deux panneaux latéraux et *Les bords de la Garonne* construits de façon semblable. La décoration est complétée par deux panneaux représentant l'un *Toulouse au crépuscule*, l'autre *Toulouse sous la neige*. Enfin *Une muse inspirant le peintre* marque le point de départ de l'œuvre entière. Cet ensemble est achevé. Chacune des toiles qu'il présente est connue. La dernière, *Les bords de la Garonne*, nous a été révélée cette année. Mais toutes ont déjà été vantées fort justement et ont attiré à Henri Martin un tribut d'hommages et d'admirations qui lui est dû. Nous n'avons donc pas à y revenir.

On a moins parlé des esquisses rangées sous cet ensemble. Il y a là une série de petites toiles, placées au hasard de leur taille, qui livrent l'artiste, qui montrent le chemin qu'il parcourt à partir du moment où il conçoit son idée jusqu'au jour ou il la réalise. On aperçoit, en des pochades, l'embyron de l'œuvre, on suit son développement. On voit d'abord le paysage initial qu'il a choisi, les façons diverses dont il l'a traité avant de l'adopter définitivement dans une forme et sous une lumière voulues. Comme chez la plupart des artistes, la période la plus longue est celle de l'incubation. Henri Martin conçoit la pensée première d'un tableau deux ou trois ans avant de le commencer. Elle est alors imprécise, presque complètement informe. Elle ressemble dans son espèce, à ces

nuées qui flottent dans le ciel, vaporeuses et légères, et qui s'amassent lentement aux souffles des brises pour finir par prendre des splendeurs d'apothéose. Aux souffles de son inspiration des nuées se joignent une à une, se rassemblent et composent un ensemble magnifique. Mais avant que l'ensemble magnifique n'ait pris sa physionomie définitive, avant qu'il se soit établi, avec la solidité de sa charpente et la multiplicité de ses détails, les études se sont poursuivies, les pochades se sont entassées. Des coins de paysage ont surgi sur des panneaux ; des feuilles de papier ont reçu, fixés en des contours flottants, des figures, des mouvements, des gestes. Et cette tâche préparatoire achevée, tous les documents réunis, les parties composantes de l'œuvre trouvées, il faut, avec le sentiment profond et judicieux de l'harmonie et du rythme, avec la science des procédés et la maîtrise du métier, coordonner dans un effort unique, dans un idéal de beauté intégrale et parfaite, la multitude des matériaux et des ébauches.

Henri Martin excelle dans cette tâche. Les critiques et le public l'ont reconnu depuis longtemps déjà. Et si des indécisions subsistaient, l'apparition des *Ages de la vie*, il y a trois ans, les a dissipées. Les membres de la Société des Artistes Français seuls persistent à ne point vouloir reconnaître et glorifier un artiste supérieur. Ils ne comprennent pas qu'en l'honorant ils s'honoreraient eux-mêmes.

Comme disait l'Évangile : « Ils sont bien à plaindre, car ils ne savent pas ! » Depuis longtemps déjà nous nous sommes aperçus de leur ignorance !

GEORGES RICOU.

A propos des Salons de 1906

JURYS ET MÉDAILLES

A la suite de mon article sur les Salons un lecteur m'a fait reproche de combattre ces vénérables institutions au profit d'autres groupements qui, me dit-il, sont devenus aussi intransigeants et aussi officiels dans leur genre que les officiels, et par conséquent aussi logiquement indéfendables.

Pour amener chez mon honorable contradicteur une erreur aussi considérable, il faut que je me sois vraiment mal expliqué, — ou plutôt il faut qu'il soit de ceux qui considèrent les Salons sous le seul point de vue : *jury*, lequel est un point de vue secondaire, accessoire et de peu de valeur en thèse générale. Sauf le cas tout personnel où ils déplorent pour leurs amis les rigueurs plus ou moins admissibles des jurys, les écrivains ne s'inquiètent en aucune manière de la question jury. Ils ne jugent les Salons qu'au point de vue art pur, combattent ou défendent l'idéal artistique qui domine dans l'exposition ouverte et ne forment pas du tout leur jugement d'après la manière dont ont travaillé les jurys. Pour reprendre une comparaison de Zola, nous, hommes de lettres, nous sommes les dégustateurs qui mangeons le dîner et jugeons les plats d'après le plaisir qu'ils nous font sans nous inquiéter du costume qu'a mis le cuisinier pour surveiller ses fourneaux ni de la maison qui lui a fabriqué ses casseroles. D'ailleurs les peintres, lorsqu'ils lisent nos livres ou nos articles, les jugent-ils au point de vue de l'imprimeur qui les a composés et du conseil de rédaction qui les a acceptés... ou refusés ? Non, n'est-ce pas. Et bien nous faisons de même.

Si j'ai vivement combattu le *Salon des Artistes Français*, si j'ai défendu le *Salon d'Automne*, c'est parce que l'idéal artistique auquel tendent les œuvres exposées par le premier est très différent de celui que j'aime, et que au contraire le second, véritablement traditionnaliste, offre à mes regards des toiles auxquelles m'amènent des communautés de visions et de sympathies esthétiques.

Quant à la manière dont ont fonctionné les jurys, cela, pour l'instant, m'est complètement égal : je regarde ce qu'on me montre et je ne cherche pas à me figurer ce qu'on aurait pu me montrer. Et ceci pour une raison majeure, c'est que par principe, à moins qu'il ne s'agisse d'un concours, je suis contre tous les jurys quels qu'ils soient, que je les considère comme des institutions d'un autre âge et que l'idéal me paraît être leur suppression, chacun exposant à ses risques et périls. Les *Indépendants* font ainsi et ne s'en portent pas plus mal, au contraire.

C'est pour la même raison que je suis très nettement contre les récompenses sous quelque forme qu'elles se présentent. On a beau dire avec emphase que c'est l'autorité du *jugement prononcé par les pairs* : nul ne se laisse plus prendre à cette plaisanterie prudhommesque. Et cette course aux médailles me paraît tout au plus digne d'un comice agricole, mais parfaitement incompatible avec la dignité de l'Art. Croyez-vous que pour la plupart elles pèseront d'un poids bien lourd dans la balance de l'avenir toutes les médailles d'honneur, toutes les premières et secondes médailles, toutes les mentions

honorables dont on fait si grand bruit chaque année à la fin du mois de mai ? Voyez-vous Phidias, Michel-Ange ou Rembrandt ajoutant à leur nom les initiales cabalistiques du *Hors concours* et la mention de la médaille d'honneur ? Manet, Courbet, Corot, Carrière ne l'ont jamais eue cette médaille fatidique, Besnard, Degas, Monet, Rodin ne l'auront jamais : cela ne les empêchera pas d'être mis dans les musées en un rang que n'approcheront jamais, même de loin, bon nombre de ceux qui l'ont eue depuis vingt ans. Quand on a du talent, à quoi bon réclamer la puérile satisfaction de ces hochets qu'il faut chèrement acheter aux suffrages de tous ; quand on n'en a pas, c'est bien dangereux pour l'avenir de vouloir s'en parer.

Car pour voir la solidité de ce jugement porté par les pairs, il suffit de parcourir la liste des derniers médaillés : *la Joie rouge* n'est pas ce que M. Rochegrosse a fait de meilleur, et il faut avouer que à côté du *Monument du commandant Hériot* de M. Antonin Carlès et du *Victor Hugo* de M. Georges Bareau inspiré de Rodin dans ce même Salon il y avait de la sculpture, au sens plein de ce mot. En peinture, il n'y a pas de premières médailles : pourquoi ? M. Jean-Pierre Laurens (qui n'en a qu'une seconde) la méritait bien ; M. Hoffbauer aussi, d'autres encore. Aux troisièmes médailles, je vois M. Sauvaige qui la mérite depuis six ans. Quant à M^lle^ Marcotte dont l'exposition chez Georges Petit en novembre dernier (ici même signalée) a été si soulignée par la presse, on l'a bien placée, mais elle attend toujours la justice d'une médaille qu'elle mérite elle aussi depuis longtemps. En sculpture, on eût bien fait de donner une première médaille à M. Bouchard qui n'en a qu'une deuxième, tandis que M. Alaphilippe pouvait de même attendre une nouvelle médaille, et en gravure M. Grégoire méritait également quelque chose.

La liste pourrait s'allonger, attristante. — Notre excellent ami Frantz Jourdain, il y a quelques années avait publié une série de monographies sous ce titre ironique *Les Décorés* (*ceux qui ne le sont pas*) ; on pourrait faire de même pour les médaillés. Mais que ceux-ci se rassurent, car, comme dans l'Évangile, aux justices futures les premiers seront les derniers. Qu'ils travaillent, qu'ils créent, cela seul est vrai : le reste ne compte pas.

En feuilletant à la Bibliothèque Nationale l'admirable album du grand ancêtre, de notre aïeul Villard de Honnecourt, — c'était le jour même du vote des médailles, — je crus entendre une voix murmurer à mon oreille : « Moi je n'en ai jamais eu ; de mon temps, on se contentait d'avoir du talent : c'est la plus belle des médailles, celle que l'avenir ne vous conteste pas..... »

GEORGES TOUDOUZE.

BIBLIOGRAPHIE

A travers la presqu'île de Crozon : Morgat et Camaret, par Georges Toudouze, étude documentaire avec 53 figures dans le texte. 1 vol. br. in-8° raisin Paris, 1906, éditions de la *Ligue Maritime*, 39, boulevard des Capucines. Prix, 1 franc franco.

M. Georges Toudouze consacre un très élégant volume à étudier aux divers points de vue géologique, géographique, historique, archéologique, artistique et documentaire une des régions les moins connues de France, cette curieuse et si pittoresque presqu'île de Crozon située tout à l'extrémité de la France dans l'ouest entre la rade de Brest et la baie de Douarnenez. Ce pays conserve de très curieux édifices. Archéologiquement, la région est très riche, et un certain nombre de trouvailles intéressantes prouvent l'existence en ces parages d'une certaine ville gallo-romaine dont l'emplacement reste à déterminer. Des fouilles heureuses y parviendraient sans doute : souhaitons que M. Georges Toudouze, qui connaît si bien cette région, puisse un jour les tenter afin de donner une suite à ce curieux petit livre qui est un nouveau succès littéraire pour lui.

Jean de Bologne, par Pierre de Bouchaud, 1 vol. in-16, Paris, Lemerre, 3 francs 50.

M. Pierre de Bouchaud est un des écrivains français les mieux documentés sur la Renaissance italienne qu'il connaît admirablement; l'an dernier ses *Successeurs de Donatello*, eurent un succès mérité qu'il retrouvera avec son *Jean de Bologne*. C'est une œuvre excellente que d'avoir ainsi évoqué la physionomie de ce sculpteur trop peu et trop mal connu en France. Les géants de l'art italien font du tort aux simples grands artistes qui ailleurs seraient des généraux, alors que dans cette pléiade illustre ils ne sont que de simples officiers, tels les généraux de l'Empire dans le fameux bataillon de la Retraite de Russie. M. Pierre de Bouchaud a su en outre faire revivre autour de Jean de Bologne son époque tout entière où il nous décrit la fin de la Renaissance avec une grande maîtrise. C'est un livre extrêmement intéressant, un livre qui manquait et dont il faut être reconnaissant tout particulièrement à son sympathique auteur.

Les Pierres de Venise, par Ruskin, 1 vol. gr. in-8°, Paris, Laurens. C'est une excellente idée, dont tous les artistes se réjouissent, que d'avoir traduit et publié ce merveilleux livre, cette bible du grand esthéticien anglais ; on ne saurait en une analyse aussi brève dire tout le charme, toute la puissance, toute la vigoureuse mentalité d'un ouvrage aussi universellement célèbre. D'ailleurs à vrai dire, il est de ceux que l'on ne peut analyser. Lorsque paraissent de pareils ouvrages, il faut se contenter d'annoncer leur publication et d'ajouter simplement le nom de l'éditeur, car ils sont de ceux que tout le monde doit lire.

L. D.

Livres reçus pour être prochainement analysés :

Notes sur les signatures de graveurs sur les monnaies grecques, par L. Forrer. Bruxelles.

Albert Besnard, par Gabriel Mourey. Paris, Davoust.

L'Art Antique, par Lucien Magne. Paris, Lib. Cent. des Beaux-Arts.

LE CARNET DE L'AMATEUR

Un exemple bien utile venu de l'Étranger a trouvé une application heureuse dans nos musées : c'est au Pavillon Marsan qu'a été inaugurée une instructive série d'expositions de collections privées. Le musée du Louvre vient lui aussi d'admettre le principe des dépôts de collections privées. M. Doistan a consenti le prêt de son admirable collection d'ivoires, d'orfévrerie et émaux champlevés limousins du moyen âge. Cette collection sera exposée dans la grande Salle des bronzes, à la Colonnade.

Il est pourtant nécessaire de procéder avec la plus grande prudence dans le choix de ces dépôts. Si le Louvre fait bien de *solliciter* dans l'intérêt public, il devra d'autre part faire nettement apparaître par le choix des pièces le haut caractère de ces expositions.

Parmi les récentes acquisitions du Louvre est à noter la belle peinture primitive, *L'homme au verre de vin*.

On a proposé de transporter dans un musée les peintures de Baudry et la *Danse* de Carpeaux qui ornent l'Opéra, mais la femme du grand sculpteur a écrit une noble lettre de protestation. Cette lettre ne devrait jamais être oubliée ; elle montre tout ce qui sépare deux conceptions différentes du rôle de l'art.

« *J'ai déjà protesté*, écrit Mme Carpeaux, *contre l'enlèvement, aux Tuileries, de* l'Ugolin *en bronze, œuvre exécutée par Carpeaux spécialement en vue du plein air, et qui végète maintenant, étouffée, écrasée, sacrifiée, au musée.* »

Oui, l'idéal de l'artiste est de travailler pour les monuments qui se dressent fièrement au grand air, pour les foules qui porteront autour de son œuvre le frisson de la vie et il préfère l'idée que sa créature mourra d'un seul coup mais jouant jusqu'au dernier moment son rôle d'inspiratrice à celle de l'entrevoir un jour recluse dans un froid musée où une froide dialectique en fera la minutieuse analyse.

Parmi les expositions sont à signaler celles en l'honneur de Gustave Moreau à la Galerie Georges Petit et de Fantin-Latour à l'École des Beaux-Arts. Des créations captivantes et souvent capitales, provenant toutes de collections privées, révélaient les phases variables, mais toujours grandissantes de l'œuvre de ces deux maîtres et donnaient ces mille détails de labeur et d'espérances qui se trouvent seulement dans les esquisses.

Londres vient d'offrir aux amateurs d'art le régal de deux expositions particulièrement intéressantes. Celle de Guildhall, consacrée à l'art flamand, et celle du Burlington Fine Arts club, réunissant des chefs-d'œuvre de l'art allemand du moyen âge.

On vient de constituer à Rome un comité pour organiser des fouilles à Palestrina, l'ancienne *Praeneste*; il est question de déblayer et dégager des constructions modernes les ruines du Temple de la Fortune.

Le gouvernement italien vient de ratifier l'acquisition des bronzes qui ornaient la célèbre barque retirée du lac de Nemi. Ce sont des appliques, représentant des têtes de Méduse, une main ouverte, des mufles de lion et des têtes de louves, sculptures romaines d'une grande vigueur.

A propos des musée italiens ; il est question encore de restaurer la *Cène* de Léonard de Vinci. M. C. F. L. de Wild publie dans

le *Bulletin de la Société archéologique néerlandaise* (3 mars 1906 p. 66) un article très important sur la manière déplorable dont l'Italie entretient ses trésors d'art. Il qualifie de prétention ridicule la loi votée par l'État italien, interdisant l'exportation d'œuvres d'art anciennes, car non seulement il se soustrait aux obligations qui résultent d'une telle loi, mais il ne fait rien pour la conservation et l'entretien des objets qui sont sous sa garde.

Les ventes à la Galerie Georges Petit et à l'Hôtel Drouot n'ont pas offert cette année des objets d'un très grand intérêt en dehors de la collection Molinier. Il n'y avait pas à vrai dire des pièces d'un très haut prix, mais il y avait des documents artistiques précieux. La pièce capitale était un triptyque de Cranach, une des plus grandes compositions de la première période de l'artiste; malheureusement ce tableau avait souffert beaucoup et ce qui est encore plus malheureux on l'avait fortement restauré..... ce qui a causé d'amers regrets aux privilégiés qui l'avaient vu avec ses blessures. Le danger de ces trompe-l'œil n'est que trop évident lorsqu'on voit que beaucoup de personnes ont trouvé avec M. Armand Dayot que « *la conservation de cette œuvre est remarquable* ». D'autre part, plusieurs collections ont été achetées en bloc par de riches amateurs américains. C'est ainsi que la CollectionOffenheim de Cologne achetée par l'antiquaire M. Seligman a été cédée en grande partie à M. J. Pierpont Morgan.

A Florence, M. Stiebert vient de laisser à la ville une collection d'armes et d'armures qui peut en quelque sorte rivaliser avec les Armeria de Turin et de Madrid. Après ceux de Garand et de Baracco c'est le plus important legs fait à l'Italie par un privé.

Les prix très élevés qui sont payés pour certains objets antiques ont malheureusement donné un élan à l'industrie des faussaires. Montmartre est distancée et Rome est devenue particulièrement dangereuse : on y rencontre des bronzes « *provenant des dragages du Tibre* » ; des faïences primitives italiennes qu'on vous dira trouvées dans les fouilles de Castel Santangelo, des monnaies d'or et d'argent « *d'une trouvaille récente* » et tout cela vous est débité avec des scènes de cabotinage délicieuses, tel antiquaire se donnant des airs de collectionneur, vend à regret une pièce qu'il proclame « *unica uon mai vista* » tel autre vous chuchote « *una storia misteriosa* » ; il a peur du gouvernement, en vous vendant cette pièce, il risque « *la galera* ».

L'Amateur.

UN CONCOURS D'ART DÉCORATIF

La *Ligue maritime française* nous prie d'annoncer à nos lecteurs le concours d'art décoratif qu'elle organise en ce moment et qui sera clôturé le 30 novembre prochain.

En voici le sujet :

Une DÉCORATION MURALE INÉDITE, comprenant une *frise*, un *fond* et un *soubassement*, et devant être exécutée au *pochoir* pour une salle à manger de yacht, de paquebot ou de navire océanographique.

Les motifs principaux de la composition devront être rigoureusement empruntés à la *faune maritime. Cette condition est éliminatoire.* Les motifs secondaires pourront cependant être empruntés à titre purement accessoire à la flore maritime. Indépendamment du caractère artistique des envois, il sera tenu pour le classement un large compte de leur facilité d'exécution pratique.

Les projets devront être exécutés en couleur sur étoffe ou papier et tendus sur un châssis mesurant *deux mètres* de hauteur sur *un mètre* de largeur.

Frise. — Le raccord de répétition de la frise devra mesurer 0 m 47 de longueur et être continué sur chacun des côtés; la hauteur de la frise ne devra pas dépasser 0 m 47. Cette frise occupera la partie supérieure du châssis et pourra se terminer à sa base par une ligne accusée ou se fondre dans le fond de la tenture sans solution de continuité.

Soubassement. — Le raccord de répétition du soubassement sera également de 0 m 47 et devra être continué des deux côtés; sa hauteur ne devra pas dépasser 0 m 47. Comme pour la frise, les motifs pourront se fondre dans le fond ou être arrêtés à leur partie supérieure par une ligne accusée. Ce soubassement occupera la partie inférieure du châssis.

Fond. — Le fond compris entre la frise et le soubassement pourra être laissé uni ou orné d'un semis emprunté aux mêmes éléments décoratifs et dont les raccords en hauteur et en largeur seront de 0 m 47.

(Ces dimensions ont été choisies pour permettre au besoin l'adaptation industrielle au papier peint, à la planche ou à la machine.)

A ce concours sont attachés 500 francs de prix en argent, plus des médailles, des plaquettes et des livres. Une exposition publique des envois sera faite après le jugement pour lequel a été constitué un jury comprenant les plus notables personnalités.

Les conditions du concours sont très sévères et portent la garantie d'un anonymat absolu. Le programme complet donnant ces conditions doit être démandé à M. le Rédacteur en chef de la Revue de la *Ligue maritime*, 39, boulevard des Capucines à Paris.

Le Gérant : M.-A. DESBOIS.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

LE RESPECT DE L'ŒUVRE D'ART

A la suite de la campagne menée de tous côtés au sujet de la *Danse* de Carpeaux, voici qu'on nettoie l'Opéra, et ce travail commencé avec les derniers jours de juin a aussitôt donné une actualité nouvelle aux discussions sur la manière dont une œuvre d'art doit être respectée de la foule.

La théorie de l'œuvre d'art, objet de vitrine douillettement cadenassé dans la prison dorée d'une vitrine de musée autour de laquelle errent de vigilants gardiens en uniforme spécial placés sous la haute direction des hommes les plus érudits de la nation, est certainement la plus avantageuse, — en apparence — puisque supprimant les contacts dangereux entre la foule et l'œuvre, du même coup elle supprime purement et simplement le problème. Mais supprimer les problèmes est une manière par trop simpliste de les résoudre, et sans être d'une outrecuidance exagérée, il peut paraître plus rationnel d'appliquer à leur étude une attention d'autant plus soutenue qu'ils sont plus délicats. Principalement lorsqu'il s'agit d'art, — on n'a pas le droit de supprimer le problème d'abord parce que les droits du peuple à la Beauté monumentale sont imprescriptibles, et ensuite parce qu'on ne peut pas, sans quelque ridicule, exiger que les artistes ne travaillent plus que pour les musées.

Cette dernière raison est d'une gravité d'autant plus grande que, en France, nos artistes ont déjà une tendance trop marquée à ne plus aborder avec autant d'entrain que par le passé l'œuvre monumentale et à se complaire dans des travaux de dimensions peu considérables : cela tient à des raisons que nous rechercherons peut-être quelque jour; pour l'instant il nous suffit de le constater.

Or depuis cinquante ans, il faut bien avouer qu'à Paris il n'a été mené à bien qu'une seule œuvre monumentale : l'Opéra. Tous les autres essais, Trocadéro, Grand Palais, etc., sont à cent coudées comme conception et comme exécution de l'œuvre de Garnier. Il serait donc bon que l'Opéra servît de modèle pour fixer les principes du respect que la nation doit aux œuvres d'art. Malheureusement jusqu'ici il n'en n'a rien été, et l'Opéra enduit d'une

épaisse couche de cette crasse spéciale que les fumées, les suies et les poussières de Paris fabriquent si bien, ne donne plus qu'une traduction défigurée des idées de Garnier. Il reste les lignes, mais les ors discrets des garnitures, la polychromie douce des marbres de couleur, les tons atténués des pierres ont disparu sous un vilain manteau monochrome, tandis qu'un chéneau malencontreux concentre régulièrement sur la *Danse* toutes les eaux sales du toit.

Le nettoyage de l'Opéra, — et par nettoyage nous ne voulons pas dire grattage —, s'imposait donc. Ce qui ne s'impose pas moins c'est l'enseignement de la foule, — car le véritable moyen d'assurer, comme jadis dans la Grèce antique ou dans la Florence républicaine, le respect du public aux œuvres d'art, — ce n'est pas de mettre les œuvres d'art sous globe, c'est d'apprendre au peuple les raisons profondes de leur essence et de leur beauté, et leurs rapports intimes avec la Vie, et avec le pays dont un fils les a créées.

LE MUSÉE.

P.-S. — Cet article était composé et prêt à être tiré lorsque nous est parvenu le bruit d'une nouvelle assez extraordinaire : afin de cimenter l'*Entente Cordiale*, la France ferait cadeau à l'Angleterre des statues tombales des rois Plantagenets ensevelis, sur leur volonté expresse, dans l'antique abbaye de Fontevrault. Si désirable que soit la bonne entente entre les nations, il existe peut-être d'autres moyens d'en assurer la solidité. Autrement, il va falloir aller jusqu'au bout, et faire don de nos Rembrandt à la Hollande, de nos Rubens à la Belgique, de nos Murillo à l'Espagne, de la galerie des primitifs italiens et de l'*Esclave* de Michel-Ange à l'Italie, afin de consolider nos relations avec ces puissances. Cela, il est vrai, ne serait pas sans appauvrir un peu le Louvre, mais aurait aussi l'immense avantage de rendre moins préjudiciable aux Beaux-Arts l'incendie toujours attendu de notre grand musée national, en mettant ces différents chefs-d'œuvre en sûreté.....

Et puis si l'Angleterre réclame, depuis longtemps dit-on, les statues de Fontevrault, peut-être pourrait-on rappeler que depuis très longtemps aussi la Grèce réclame à l'Angleterre les statues du Parthénon, lesquelles furent *prises* par lord Elgin, tandis que les statues de Fontevrault n'ont jamais été prises à personne, et depuis les Plantagenets ont toujours orné notre province d'Anjou, leur patrie d'origine.....

Mais ce ne peut être là qu'un *canard*, suivant la métaphore usuelle ; on trouvera bien d'autres petits cadeaux pour entretenir l'amitié franco-anglaise ; — et si nous nous y sommes arrêtés un instant, c'est que cette nouvelle, évidemment fantaisiste, fournissait un post-scriptum sensationnel à notre causerie du mois sur le respect dû aux œuvres d'art, propriété nationale.

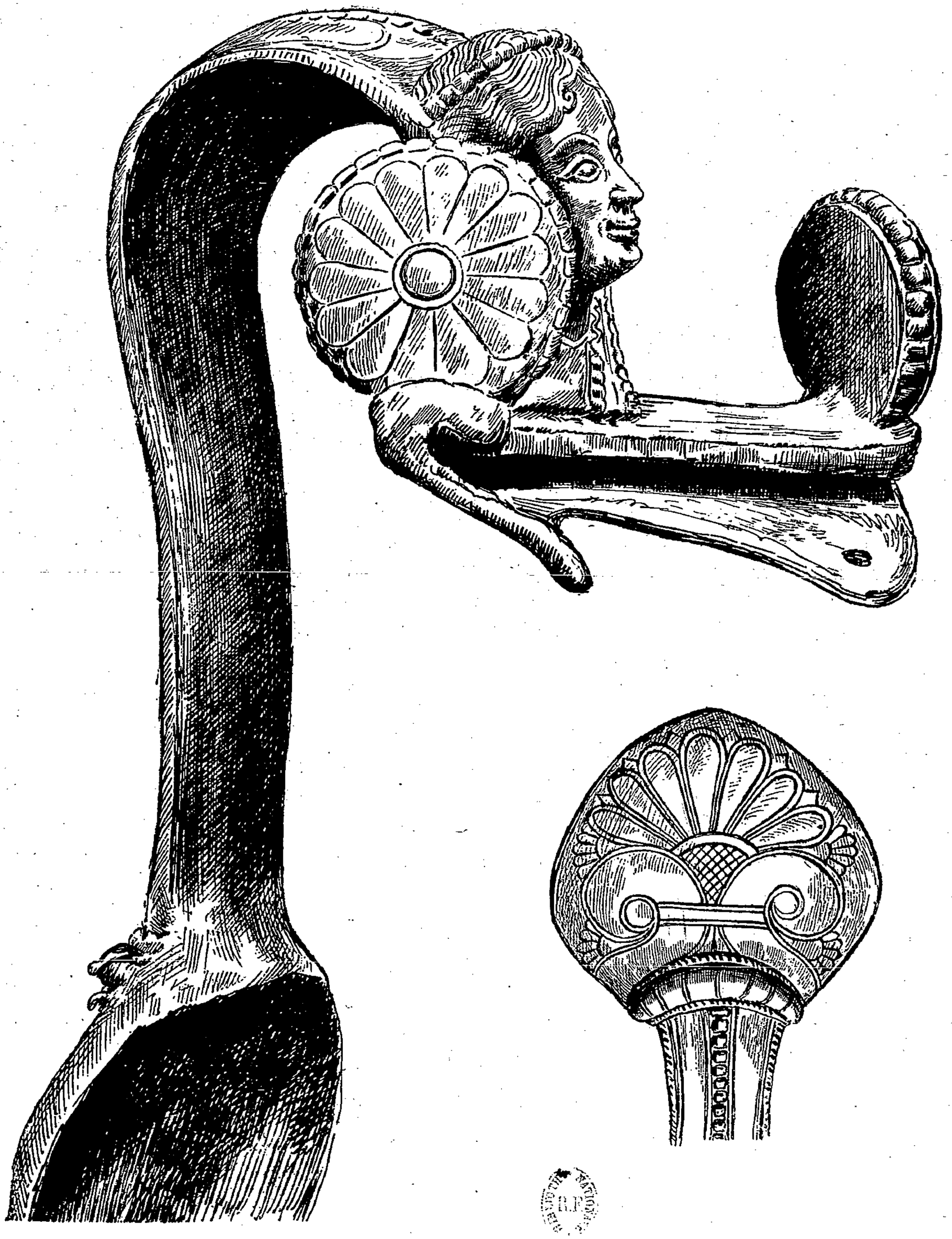
L. M.

ANSE DE VASE ARCHAIQUE EN BRONZE, DE FABRICATION CORINTHIENNE

BRONZES GRECS ARCHAÏQUES INÉDITS

Nous vivons à une époque où, à une érudition fatiguée et dogmatique, succède un vif élan vers d'audacieux tâtonnements, et nous cherchons avec avidité autour de nous tout ce qui n'a pas été ployé sous le joug de formules fades. Parmi les créations d'un passé lointain, nous aimons par-dessus tout les images sculptées dans l'enthousiasme si vibrant de la prime jeunesse d'un peuple, quand, sorti de l'enfance, pour la première fois il entrevoit le sens profond de l'art, tout comme le cœur d'un adolescent s'ouvre à la poésie du premier amour. Nous nous plaisons aussi à constater que nos meilleurs artistes, dans leurs efforts pour s'affranchir de formules surannées, retrouvent souvent les âpres grâces de l'archaïsme grec et de la première Renaissance italienne.

La statuette représentée sur notre planche XL, provenant de Grèce et faisant partie de l'admirable collection de M. Henri Walters, est une de ces chrysalides de l'art, où si délicieusement se marient la vigueur et la timidité. Cette nymphe qui vient à nous la démarche timide, le sourire sur les lèvres, serrant de sa main gauche sa tunique légère qui dessine les formes de son corps, le corps d'une vierge dans tout l'éclat de sa beauté immaculée, est belle à nos yeux tout autant que les provocantes et flexueuses bacchantes de Carpeaux. Elle tient à la main un œuf, et probablement l'artiste l'avait sculptée en l'honneur de ce culte de la Nature féconde, qui, au VI^e^ siècle, dans la pensée grecque, même dans les expressions les plus audacieuses, fut entouré d'une superstitieuse poésie. Et cette poésie enveloppe l'œuvre du naïf mais sincère bronzier du VI^e^ siècle. Certes, si nous nous arrêtons aux détails, nous pourrons trouver maint défaut, mainte gaucherie; mais celui qui ressent profondément l'amour du Beau, ne voit, dès le premier abord, que l'ensemble d'une œuvre et se trouve parfois tellement saisi par l'expression esthétique de cet ensemble, que sa sympathie, une fois acquise, rien ne peut la détruire; au contraire, les gaucheries, les impatiences de l'artiste sont pour lui de ces défauts que l'on aime. C'est le cas pour cette image, création enfantine si



DÉTAILS DE L'ANSE DE VASE DE LA PL. XXXIX

vous voulez, mais de cette enfance de l'art qui est pleine de promesses, pleine de confiance en soi, tout imprégnée du besoin d'aimer, de savourer les beautés de la Nature, de prodiguer les sentiments du cœur. Beaucoup de personnes riront de cette tête aux gros yeux globulaires, aux sourcils arqués, au sourire bonasse qui fait penser tout de suite aux monnaies d'Athènes de l'époque des Pisistratides, de ces grosses mains au geste lourd ; mais ceux-là ne verront pas avec quelle vigoureuse simplicité l'artiste a saisi les contours du corps féminin sous les plis de la tunique légère, ils ne soupçonneront point avec quelle dévotion la main encore timide de l'artiste a ébauché cette œuvre.

Corinthe a été renommée de bonne heure pour les travaux en métal, surtout pour les vases, les armes et les ustensiles de toute sorte. C'est encore à la collection de M. Henry Walters que nous empruntons un exemple très important et inédit qui nous paraît devoir être attribué sans conteste à l'industrie corinthienne du VI^e^ siècle (Pl. XXXIX).

C'est l'anse d'un grand vase en bronze, une de ces *hydries* que les potiers corinthiens ont copiées avec leur modeste argile. Cette anse est ornée à la partie supérieure de sujets en relief; au milieu : une tête féminine, la chevelure ornée d'un bandeau de perles, et sur les côtés deux rondelles finement incisées avec ce dessin de « *marguerite* » si fréquent dans les arts égyptien et mycénien. La partie inférieure s'étale en une plaque ovale décorée de palmettes incisées.

Ce type nous est déjà familier grâce aux poteries corinthiennes et il a été copié un peu partout, à Athènes, à Chypre, en Étrurie.

C'est une charmante idée que celle de poser une tête féminine sur le rebord du vase; elle semble se mirer dans la nappe d'eau à l'intérieur de l'*hydrie.* C'est probablement l'image d'Aphrodite, de la déesse qu'invoquaient les jeunes Athéniennes qui se rendaient à la fontaine Kallirhoé puiser l'eau pour les rites religieux du mariage, en balançant sur leurs têtes les belles cruches d'airain brillantes au soleil.

L'anse à tête féminine de la collection Walters est d'un travail vigoureux ; une patine délicieuse, d'un vert azuré qui fait penser à la Méditerannée baignée de soleil, lui ajoute encore du charme.

A ces deux bronzes provenant de Grèce font un contraste intéressant deux œuvres remarquables de la Collection J. Pierpont-Morgan trouvées dans les colonies grecques.

Voici d'abord une image de déesse d'un travail très curieux (Pl. XLI). Coiffée du *polos*, la chevelure tombant en masse ondulée sur le dos, vêtue

d'une tunique serrée et d'un manteau court à grands plis agrafé sur les deux épaules, elle marche vers la gauche; mais son corps, par effet de cette timide gaucherie des artistes du VI^e^ siècle qu'on a appelé la loi de frontalité, fait face au spectateur.

Ce bronze a été trouvé en Sicile, et, après avoir traversé plusieurs collections françaises, est passé en Amérique. Je le croirais volontiers de travail siciliote et il offre des points de contact avec les sculptures de Sélinonte.

L'influence dorienne est accusée par le visage carré, l'ampleur de la poitrine, par l'exécution sèche mais hardie des contours. Le type de la tête fait penser néanmoins à l'Aphrodite à la colombe du Musée de Lyon.

L'autre bronze représente un lion en arrêt; les pattes de devant posés sur un bucrane, il lève vivement la tête, la gueule menaçante. Les artistes grecs du V^e^ siècle ont été des animaliers incomparables et ils ont su admirablement adapter les formes souples et sveltes des félins à l'art décoratif. Ce lion ornait probablement un meuble de grande importance; il a été trouvé en Espagne.

Les jambes antérieures semblent un peu courtes, mais cet effet peut s'expliquer par le souci de l'artiste de rendre la vérité absolue, car le poids du corps porte entièrement sur ces jambes nerveusement ciselées et que le bronzier a sans doute voulu montrer ramassées sous l'animal prêt à bondir, pose dont l'étude de la Nature suffit à montrer l'exactitude (Pl. XLII).

On a reproché aux Grecs d'avoir sculpté des images conventionnelles du lion, cela n'est pas juste; ils ont connu assez le lion pour rester fidèles à leur idéal artistique basé sur la vérité et la sincérité.

A. SAMBON.

STATUETTE ARCHAÏQUE PROVENANT DE GRÈCE.

Phototypie Berthaud. Paris

L'ATELIER MONÉTAIRE DE SYRACUSE

DU VI^e^ AU VIII^e^ SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE

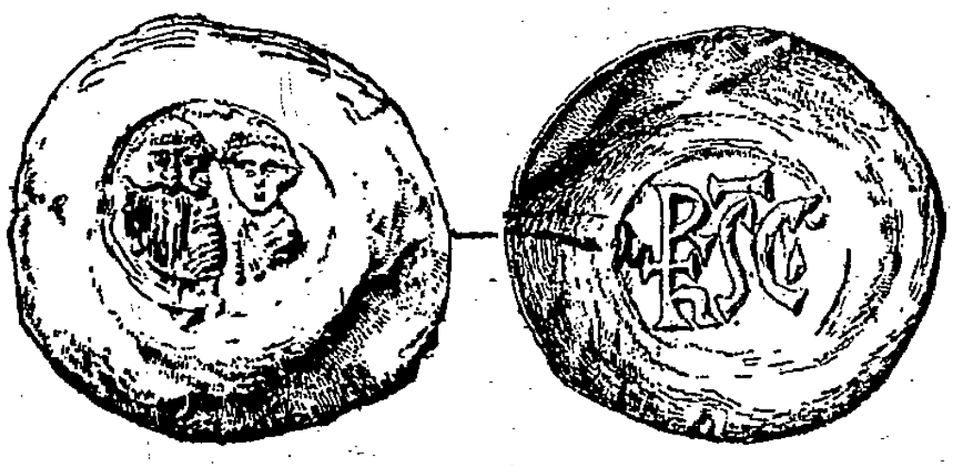


Fig. 6. — Monnaie martelée et contremarquée aux types d'Héracléonas et Constant (Coll. Sambon.)

L'Italie méridionale, depuis la chute du royaume des Goths jusqu'en 1140, quand Roger II prit le titre de roi de Sicile, fut le théâtre de luttes cruelles et incessantes, car l'Empire byzantin d'Occident, momentanément rétabli sous Justinien I^er^ par Bélisaire et Narsès, ne tarda pas à être de nouveau morcelé jusqu'à l'extrémité de la péninsule.

Aux VI^e^ et VII^e^ siècles, les Lombards refoulent peu à peu les forces byzantines, et, après avoir conquis presque toute l'Italie septentrionale et une partie de l'Italie centrale, envahissent le Sud et fondent le vaste duché de Bénévent. C'est au moment le plus critique de cette invasion que commence en Sicile le monnayage des Empereurs de Byzance. Justin II avait rappelé d'Italie Narsès, le vainqueur des Goths, et avait envoyé pour gouverner ce pays Longin avec le titre d'*exarque*; et ce patrice, à l'exemple de ses prédécesseurs, avait établi sa résidence à Ravenne. A cette époque, les Empereurs de Byzance possédaient en Italie deux ateliers monétaires, l'un à Ravenne, l'autre à Rome (voyez Sabatier, *Monnaies byzantines*, p. 38). Mais vers les dernières années du règne de Maurice-Tibère, lorsque l'invasion lombarde rendit soudainement difficiles les relations entre la Sicile et l'exarchat, on vit la nécessité de créer un nouvel atelier monétaire à Syracuse. Le patrice de Sicile, qui résidait à Syracuse même, était alors un véritable vice-roi ayant toute autorité sur l'île, et quand après la prise de Ravenne par les Lombards, il n'y eut plus d'exarque en Italie, le patrice de Sicile devint le plus haut fonctionnaire byzantin d'Occident. Les monnaies de Maurice-Tibère, frappées à Syracuse, se trouvent en très petit nombre, et elles semblent avoir été frappées plutôt pour marquer la nouvelle organisation du thème de

Sicile, d'où dépendait désormais la Calabre, que pour répondre à un réel besoin économique. Ce sont des pièces de 10 *nummi*, c'est-à-dire des quarts de *follares* et elles ont les types suivants :

— DN. MAVR. Tb. PP. AVG. Buste diadémé de face, tenant le globe crucigère. Cercle de grènetis.

℟ L'inscription SЄ-CI-LI-A ou SE-CI-LI-A entre les jambages d'un X, indice de la valeur. Grènetis, poids 3 gr. 40, 3 gr. 30. — (Fig. 1). Æ R 3.

— Mêmes types : SI-CI-LI-A. 3 gr. 30. — (Fig. 2). Æ R3.

Fig. 1. Fig. 2.

Sous le règne d'Héraclius, l'atelier monétaire de Syracuse fut très actif pour la frappe de monnaies de cuivre. On a trouvé en Sicile et en Calabre de nombreux dépôts de sous d'or de cette époque, contenant, avec les monnaies de frappe constantinopolitaine, des pièces de forme globulaire qu'on a proposé d'attribuer à l'atelier de Syracuse. Mais le style de ces monnaies est semblable à celui de pièces de cuivre qui portent souvent le nom de l'atelier de Carthage [1], et je me range à l'avis de San Quintino qui les attribue à cette ville. L'or n'était pas à la portée de tous et malgré que dans les contrats le notaire écrivait toujours les formules *solidi obryziaci* — *solidi sonantes et pesantes*, etc., les *humbles* devaient accepter les *sous* en simple monnaie d'argent ou de cuivre. Même le *miliarense* d'argent servait de monnaie de comptes ; dans un doc. de Bari du x^e^ siècle, nous lisons : *quindecim milarieni de follari leontati.*

Il y avait en Calabre et en Sicile une très grande quantité de *follares* frappés par Justinien, selon la réforme du bronze inaugurée par Anastase et avec une nouvelle augmentation du poids. Procope fait peut-être allusion à cette réforme du poids lorsqu'il nous dit que Justinien ordonna de donner aux milices non plus 210 *follarès* par sou, mais seulement 180. Cet empereur avait fait frapper des *follares* pesant entre 25 et 18 gr. et cela pour arrêter le discrédit de la monnaie de bronze. Ces monnaies constantinopolitaines, souvent presque complètement oblitérées par l'usure, continuaient à circuler dans le sud de l'Italie sous le règne d'Héraclius et probablement le peuple y était attaché par crainte d'émis-

1. Torremuzza, De Salis, Sabatier (p. 38, 257 et 272) attribuent à Catane des monnaies ayant les lettres CAT. Il ne pouvait pas exister d'atelier monétaire à Catane. San Quintino était dans le vrai en attribuant ces monnaies à Carthage et en les comparant à celles qui ont KAT, KRT, CTϘ. (*Le monete de Giustiniano*, II, p. 6).

STATUETTE ARCHAIQUE EN BRONZE DE TRAVAIL SICILIOTE

sions nouvelles de poids réduit, car déjà les monnaies de Maurice-Tibère avaient montré la tendance à la décroissance du poids.

Les officiers d'Héraclius firent contremarquer ces grosses pièces usées. Les poinçons sont de plusieurs sortes. Les plus anciens (fig. 3 et 4) ont le buste d'Héraclius accosté du monogramme ℞ (poinçon de l'avers) et l'inscription $\overline{\text{SCL}}^{\text{S}}$ [1] (poinçon du revers); une seconde série (fig. 5) offre les bustes d'Héraclius et du jeune Héraclius Constantin (poinçon de l'avers) et l'inscription

Fig. 3.

Fig. 4.

$\overline{\text{SCL}}^{\text{S}}$ (poinçon du revers). Tous ces poinçons servent exclusivement à contremarquer des *follares* ou pièces de 40 nummi. Les poinçons de la deuxième série sont refrappés sur des monnaies constantinopolitaines aux effigies d'Héraclius et Héraclius Constantin portant l'indication de la XXIe année et pesant de 15 à 7 grammes.

Héraclius mourut au mois de mars de l'an 641, laissant le trône à ses fils Héraclius Constantin et Héracléonas; mais le premier lui survécut à peine

Fig. 5.

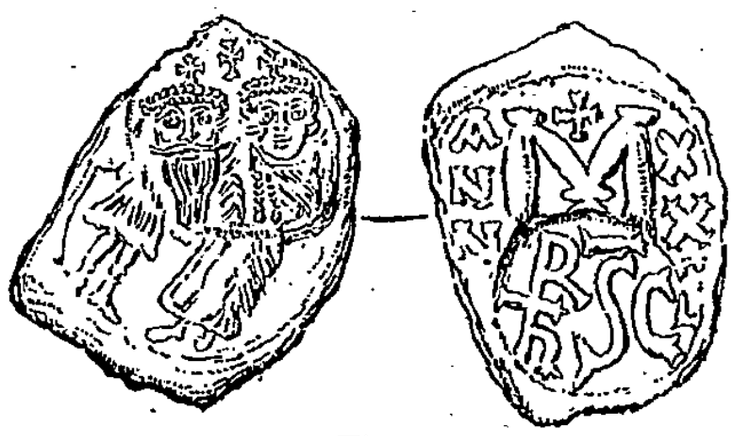


Fig. 7.

quatre mois et le second, d'abord contraint à prendre pour collègue Constant, fils d'Héraclius Constantin, fut ensuite déposé et exilé.

On grava, peu avant la déposition d'Héracléonas, des poinçons aux effigies d'Héracléonas et de Constant. Voici la description de deux pièces contremarquées avec ces poinçons :

1. On a proposé plusieurs interprétations de ces sigles avant d'y voir le nom du thème de Sicile. Je rappelerai l'interprétation *Sicilicus*.

Follis (ancien type). Deux empereurs debout de face. Rℒ. M et ANNO XXI. Contremarques : à l'avers, bustes d'Héracléonas et de Constant; au Rℒ. $\frac{R}{H}$ et $\overline{SC}$. Æ R², poids, 6 gr. 35 (fig. 6 et 7).

Constant s'occupa sérieusement des affaires d'Italie et il apporta des réformes importantes dans l'organisation administrative des provinces italiennes. Il rêvait la restauration de l'Empire d'Occident, et de ses rêves est témoin une curieuse monnaie frappée à Rome ou à Naples et ayant d'un côté son buste avec l'inscription IMPER CONST et de l'autre l'indice de la valeur (M), l'inscription ANANEOC (ἀνανέωσις *restauration*) et une date. Quelques exemplaires portent les contremarques $\overline{SCL}^{S}$ ou $\overline{SC}$ (fig. 8). Æ R³, poids, 4 gr. 85.

Fig. 8. — Follis de Constant proclamant la restauration de l'Empire d'Occident.

L'an 662, il quitta Constantinople où il s'était attiré la haine de tous et après s'être arrêté à Athènes, il débarqua à Tarente et réunit des forces considérables contre les Lombards; il fut battu près de Bénévent et s'enfuit à Rome, puis vint à Naples, dont il fit le centre d'un nouveau duché (*Capasso, Mon. ad his Neap. duc.*, I, p. 21). Il se rendit ensuite à Syracuse où il résida pendant six ans et mourut assassiné dans cette ville le 15 juillet 668.

Cet Empereur voulut créer, à l'exemple des rois lombards, des duchés militaires sous la dépendance de la ville qu'il choisissait pour sa résidence. Après sa mort, la prise de Tarente et de Brindes par les Lombards, rendit encore plus intime la fusion du *duché de Calabre* avec la Sicile tandis que la Campanie, disjointe des autres possessions byzantines commençait à montrer des velléités d'indépendance. A peine le bruit de la mort de Constant II se fut-il répandu, que

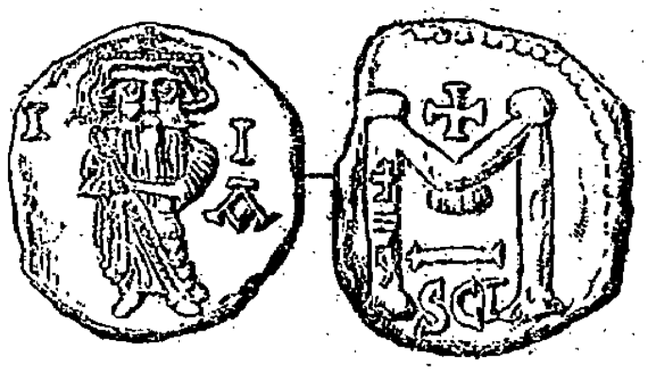


Fig. 9.

Fig. 10.

Fig. 11.

les milices de Sicile proclamèrent empereur un noble Arménien, Mizizius. Mais l'usurpateur fut vaincu par l'armée de Constantin IV, fils de Constant II.

L'atelier de Syracuse a frappé un très grand nombre de *follares* aux effigies de Constant II et de ses fils, en voici les types :

LION. — BRONZE GREC ARCHAÏQUE TROUVÉ EN ESPAGNE

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

1. L'Empereur debout de face; dans le champ les lettres KΔ—IA. R℣. M; au-dessus, une croix; au-dessous $\overline{SCL}$. Æ, poids, 6 à 5 gr. — (Fig. 9).
2. Buste barbu de face. R℣. M; au-dessus, ; au-dessous $\overline{SCL}$. — (Fig. 10). Æ, poids, env. 5 gr. 10.
3. Deux Empereurs debout de face. R℣. Le même que le précédent (souvent refrappée sur la monnaie précédente). — (Fig. 11). Æ, poids, 3 gr. 40, 2 gr. 30 et jusqu'à 2 gr.
4. Deux Empereurs debout de face R℣. M accostée de deux figures debout tenant le globe; au-dessus, ; au-dessous, $\overline{SCL}$ (souvent refrappée sur la monnaie précédente). — (Fig. 12 et 13). Æ, poids, de 5 gr. 25, 3 gr. 10 à 2 gr. 28.

Fig. 12.

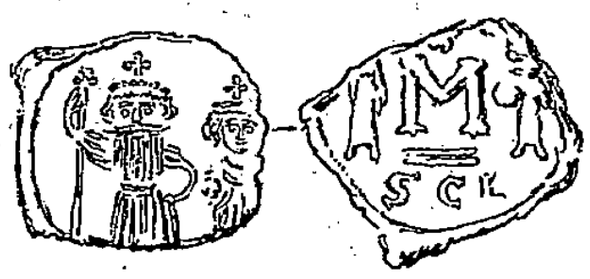


Fig. 13.

On peut attribuer à Constantin Pogonat et à ses frères Héraclius et Tibère les monnaies suivantes :

1. Buste casqué de face tenant le globe crucigère. R℣. M accostée de deux figures; au-dessus, ; au-dessous $\overline{SCL}$. — (Fig. 14 et 15). Æ, poids, 4 gr. 25.

Fig. 14.

Fig. 15.

Fig. 16.

2. L'Empereur debout de face. R℣. Même type que celui du revers de la monnaie précédente (pièce refrappée sur une monnaie de Constant II). — (Fig. 16). Æ R^2, poids, 4 gr. 80.

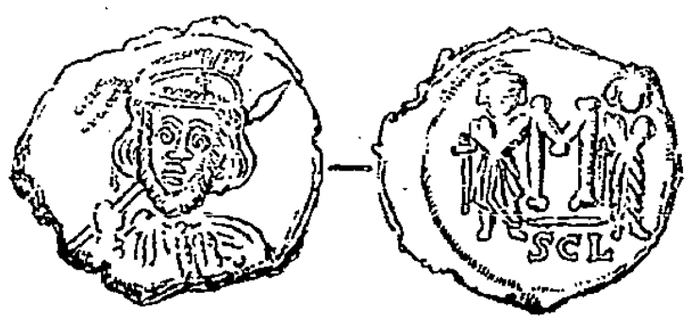


Fig. 17.

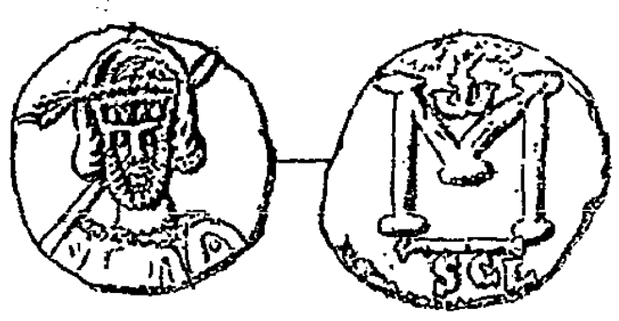


Fig. 18.

3. Buste casqué et cuirassé, la lance sur l'épaule. R℣. Même revers que celui de la monnaie précédente. Æ R^2, poids (fig. 17), 5 gr. 60.

4. Buste casqué tenant la lance. R℣. M; au-dessus, ; au-dessous SCL. Æ R². — (Fig. 18).

Le monnayage sicilien devient moins abondant sous le règne de Justinien II.

1. *Follis*. Buste diadémé de face tenant le globe crucigère de la main gauche (*sic*). R℣. M; au-dessus, le monogr. ; au-dessous, SCL. — (Fig. 19). Æ R³, poids, 5 gr.
2. *Follis*. L'Empereur assis; dans le champ, deux astres. R℣. M entre deux palmes; au-dessus, le monogr. ; à l'exergue SCL. — (Fig. 20). Æ R³, poids, 4 gr. 50.

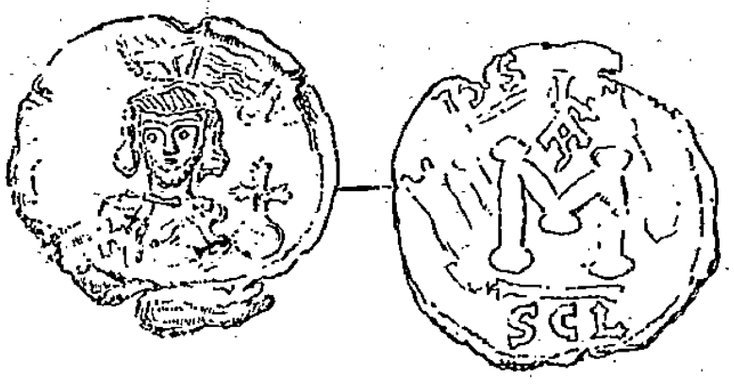


Fig. 19.

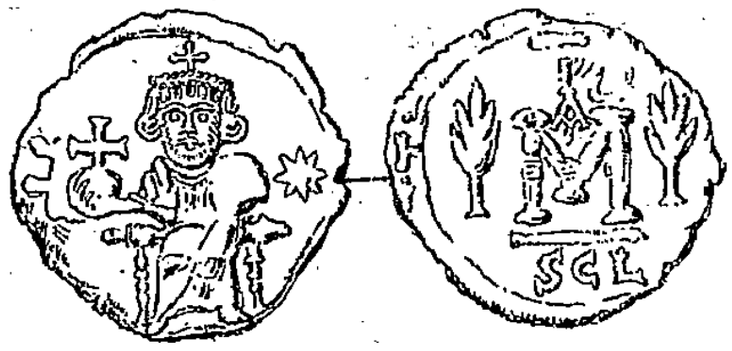


Fig. 20.

Après la mort de Justinien, pour une longue période, l'Empire fut troublé par la guerre civile; et quand la couronne fut définitivement acquise à Léon III, les disputes religieuses jetèrent de nouveau le désarroi.

Fig. 21.

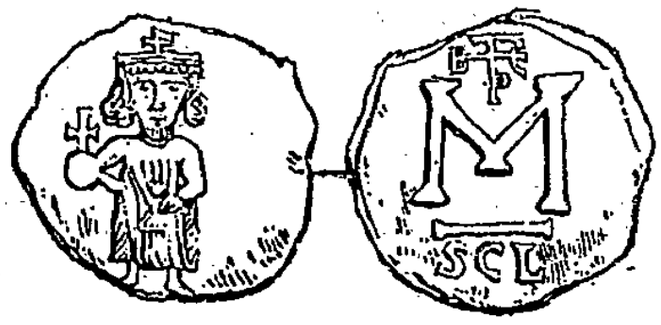


Fig. 22.

Sabatier donne les dessins de deux pièces de Tibère Absimare que je n'ai jamais rencontrées (fig. 21 et 22).

Fig. 23.

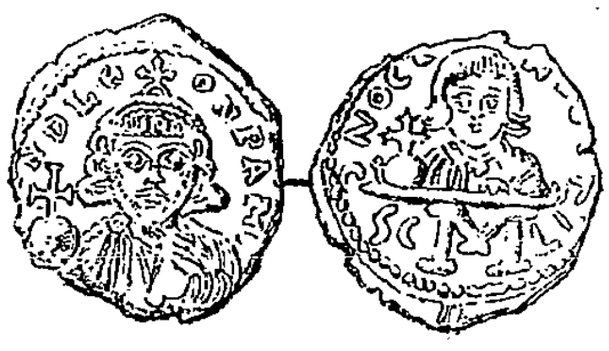


Fig. 24.

Sabatier cite une monnaie de Léon III (fig. 23) qui m'est également inconnue et dont je reproduis le dessin d'après ses planches.

Je connais, au contraire, un *follis* de Léon III frappé probablement l'an 720, lorsqu'il prit pour collègue son fils Constantin (Theop. in Chronogr.) (Coll. Sambon).

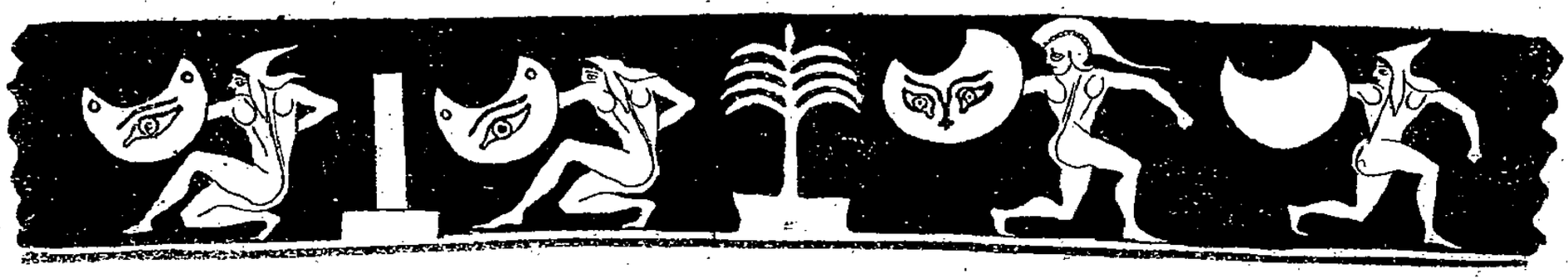
En voici la description :

Follis. ND·LEON·PA·M. Buste de face, diadémé et tenant de la main gauche le *volumen* et de la main dr. le globe crucigère. Grènetis.

℟ NOCL..... Buste, la tête nue, de face, tenant le globe crucigère. A l'exergue, l'indice de la valeur, M, accosté des letrres SCL^{S}. Grènetis. Æ R^{6} (fig. 24, Æ, poids, 2 gr. 44).

Après 726, lorsque les Siciliens essayèrent de s'opposer aux édits iconoclastes de Léon III et de Constantin Copronyme, l'île fut le théâtre de cruelles répressions. L'atelier de Syracuse fut alors définitivement fermé.

A. Sambon.



NOTES CÉRAMIQUES

I

SORTIE DU LIMON DE LA TERRE

Le pauvre grand rêveur Gérard de Nerval eut un jour un de ces songes terribles au fond desquels lui apparaissait, guettant en lui sa proie prédestinée, le démon Folie prêt à le déchirer de ses ongles de fer : « ..... *J'entrai dans un atelier où je vis des ouvriers qui modelaient en glaise un animal énorme de la forme d'un lama, mais qui paraissait devoir être muni de grandes ailes. Le monstre était comme traversé d'un jet de feu qui l'animait peu à peu, de sorte qu'il se tordait, pénétré par mille filets pourprés, formant les veines et les artères et fécondant pour ainsi dire l'inerte matière, qui se revêtait d'une végétation instantanée d'appendices fibreux d'ailerons et de touffes laineuses. Je m'arrêtai à contempler ce chef-d'œuvre, où l'on semblait avoir surpris les secrets de la création divine : « C'est que nous avons ici, me dit-on, le feu primitif qui anima les premiers êtres* » [1].

Dans l'envoûtement magique du rêve, le traducteur inspiré de *Faust*, l'auteur prestigieux des *Nuits du Ramazan*, entrevoyait, dans l'abîme ouvert devant sa raison chancelante, l'étrange combinaison de toutes les religions et de toutes les croyances; sous ses yeux hallucinés se mélangeaient l'un à l'autre le récit de la Genèse et la légende de Prométhée. Et il voyait passer autour de lui, dans l'irréalité du songe, l'œuvre géante de Iahveh sculptant dans le limon de la terre la forme du premier homme, puis l'animant de son souffle, — et le larcin héroïque du Titan dérobant aux Dieux le Feu primitif pour en armer invinciblement la chétive humanité. Ces deux pages immenses, — double épopée qu'au désert sémitique et dans la brûlante Hellade deux races placèrent à l'origine des âges pour expliquer la Vie, — venaient flotter lumineuses dans la brume terrible qui peu à peu envahissait son cerveau et noyait sa large intelligence.

1. Gérard de Nerval, *Le Rêve et la Vie : Aurélia*.

Ce phénomène de souvenir persistant chez ce poète doublé d'un érudit, n'est-ce pas un symbole? Ne doit-on pas le considérer comme tel chez celui-là qui a écrit cette phrase si forte : « *Notre passé et notre avenir sont solidaires. Nous vivons dans notre race et notre race vit en nous* ».

Pour moi, je le crois intensément, venant précisément par le hasard des choses de relire en entier son œuvre étonnante que nul ne peut parcourir sans un frémissement de terreur; et dans cette vision survenue au bord du noir abîme de démence où sombrait son génie, je veux reconnaître la grande préoccupation du mystère des origines naturelles qui lui a dicté la légende d'Adoniram et de la Reine de Saba; je veux retrouver l'inquiète curiosité des Créations dont Gérard de Nerval, à travers l'Histoire doublée de la Légende, voulut pénétrer l'angoissant mystère.

Et sa raison sombra dans ce rêve éperdu.....

La Vie ! faire de la Vie !.... Cette hantise de la Création, n'est-ce pas en tous les temps celle du penseur qui se heurte le front au triple airain du cachot d'impuissance où l'homme est enfermé ?

Le geste de Iahveh, le grand geste du Maître, péniblement, lentement il arrive à l'ébaucher après des siècles d'essais. Sous les mains du statuaire, — gauchement d'abord parce que la maladresse de ses doigts ne répond pas encore aux élans fous de son cœur, puis plus habilement à mesure que le temps coule, — la glaise se transforme; et dans le limon gras, l'originel limon que cisela le Dieu de la Genèse, la figure désirée se dresse entière, fidèle reflet de l'être existant, copie magnifique et glacée de la Vie. Mais ce n'est là que le premier acte du mystère; il y faudrait ajouter le second, insuffler au limon froid et gluant, le Feu, l'étincelle divine que Prométhée vola victorieusement à la jalousie des Dieux.

Et ceci ne se peut. Le miracle de Pygmalion animant le marbre de Galathée ne s'est fait qu'une fois : encore pour le réussir fallut-il qu'au secours de l'invincible Aphrodite fût venue toute l'infinie poésie de la Grèce.

On dit que, plus préoccupés d'affaires matérielles, nos artistes aujourd'hui ne rêvent plus les élans de Pygmalion, que les anxiétés mortelles de Prométhée le condamné ne dirigent plus leurs efforts, et que le douloureux regard mis par Albert Dürer au fond des yeux de l'ange Melancholia n'illumine plus leur rêve, autre part orienté.

Je ne veux pas croire à tant de déchéance : parmi l'inévitable cohue des hommes de métier, il vivra bien toujours quelque grand créateur pour continuer le songe séculaire de la race humaine, le songe de démence qui fut doux au cœur de nos ancêtres.

Oui, le plus possible se rapprocher de la Vie, de la belle de la grandiose, de l'insaisissable Vie !...

N'est-ce pas pour cela qu'ayant la Glaise, le primitif Limon, la chair même de l'astre qui porte notre race à travers les espaces inconnus du Firmament, — nous la livrons au Feu, au Feu purificateur ? Nous la lui livrons après l'avoir meurtrie, modelée, sculptée, après lui avoir donné des apparences d'êtres, des formes prises aux vivants quels qu'ils soient, hommes, animaux, fruits, fleurs, copiés exactement ou stylisés ; et nous voulons croire que par le mystère de sa flamme il l'animera, il lui donnera une vie que nous ne savons pas faire pénétrer en elle.

Ce Feu qu'adorent les Parsis comme la substance pure par excellence, ce Feu, élément impénétrable qui semble participer de l'essence même de l'Univers, a toujours eu la figure d'un dieu ; et si nous ne croyons plus à Vulcain brassant les métaux en fusion au sein des volcans, ni à Kousor-Phtah, le Maître du Tonnerre, forgeant les éclairs sur l'enclume des nuages, — nous gardons un respect superstitieux de la flamme agile qui danse aux brasiers crépitants. Nous lui gardons un culte que nuance de la peur, une crainte de ses rudes fantaisies brutales d'indisciplinée, d'indisciplinable. Voulant nous en servir, parfois elle nous effraie, elle nous terrorise même de ses rages déchaînées. Et cependant nous l'admirons, car elle fait ce que nous ne pouvons faire : elle achève l'illusion.

Lorsque l'œuvre sortie du limon de la terre lui est donnée, le Feu ne la fait pas vivre, car hélas ! il n'existe plus qu'en rêve, l'atelier où se conserve « *le feu primitif qui anima les premiers êtres,* » mais il lui donne une parure étincelante, le miraculeux manteau d'émail où s'accroche et se reflète le soleil, où se mirent inlassablement les rayons de l'astre roi.

Merveilleux trompe-l'œil, joie des pays où règne la lumière, consolation des régions où le jour est triste et parcimonieux, aussi charitablement gaie sous tous les climats, consolatrice, accueillante, gracieuse, vivante, la Céramique nous dit si délicieusement tout ce que nous pouvons faire, qu'elle nous en fait oublier tout ce que nous ne pouvons pas. Ses vives clartés, ses jolies couleurs, ses lueurs adoucies nous charment et nous trompent ; et cette fille de notre impuissance nous aide à supporter la certitude douloureuse de notre faiblesse de créateurs. Et c'est pourquoi dans tous les pays tous les hommes de tous les âges l'ont aimée ; car, de même qu'au dire d'un philosophe, la gloire est le deuil éclatant du bonheur, la Céramique est le deuil éclatant de la Vie — que nous ne savons pas faire.

Si nous en voulons croire les vénérables théogonies qu'ont bâties les

ancêtres, elle est d'ailleurs notre parente, elle est de notre race, puisque comme nous elle est sortie du limon de la terre et que comme nous le feu primitif l'anima dès sa naissance. Et la science affirmant elle aussi l'universelle parenté des êtres et des choses, c'est donc en sœur qu'il faut accueillir cette imparfaite et séduisante création de nos mains pour la formation de laquelle nons réclamons le concours de deux des plus vénérables éléments, la Terre mère et le Feu purificateur.....

*
* *

Rêverie de littérateur, dira-t-on peut-être.

Eh ! qu'importe : seuls de tous les artistes, les écrivains n'ont-ils pas le privilège enviable, précieux, de n'être pas enchaînés par les lois de la matière et de pouvoir approcher de plus près que tous autres les mystères dont nous sommes entourés ? Ils y trouvent tant de charme qu'il serait vraiment cruel de leur en faire un crime, car ils pensent tous sur ce point comme Gérard de Nerval : « *L'imagination m'apportait des délices infinies... en recouvrant ce que les hommes appellent la raison, faudra-t-il regretter de les avoir perdues ?* »

GEORGES TOUDOUZE.

II

LA CÉRAMIQUE ÉMAILLÉE

CHEZ LES PEUPLES ANTIQUES

On a souvent remarqué le goût des races barbares pour les couleurs violentes. Sommes-nous donc des barbares ? Notre âge est en effet singulièrement épris des couleurs et nous n'aimons pas moins les plus vives que les plus finement nuancées ; ce ne sont pas seulement nos peintres qui recherchent les tons les plus éclatants : les sculpteurs tentent de renouveler la statuaire polychrome, les décorateurs multiplient les motifs de couleurs brillantes, les architectes eux-mêmes essayent souvent d'égayer leurs constructions à l'aide de la brique émaillée et des terres cuites vernissées. Si le style moderne a réussi à créer quelque chose, c'est bien ce goût public de l'ornementation aux belles couleurs chatoyantes et variées, et c'est ainsi que tous les genres de céramique vernissée n'ont jamais été plus à la mode qu'aujourd'hui.

A vrai dire, ce n'est pas là un goût exclusivement moderne. Autant que les barbares, les races les plus artistes ont toujours aimé les couleurs éclatantes : seulement leur supériorité se révèle dans le talent de les assembler harmonieusement. La froideur de nos musées d'antiques, peuplés de dieux de marbre blanc et nu, laisse trop croire au public que les anciens ont ignoré la couleur et n'ont chéri que la forme. Au contraire ils ont coloré le marbre, la pierre et la terre cuite. Les temples d'Égypte et les temples grecs étaient peints et bariolés, aussi bien que les statues, et tous les peuples d'Orient dans l'antiquité autant que dans les temps modernes ont recherché le beau secret d'une céramique émaillée aux tons vifs et resplendissants.

Les façades droites et lisses des monuments colossaux et massifs de l'Égypte ancienne étaient revêtues d'un stuc peint; les bas-reliefs des façades eux-mêmes étaient couverts de cet enduit brillant qui dissimulait les interstices des blocs de pierre superposés, et par-dessus cet enduit les bas-reliefs étaient peints également. Ce n'est pas là de la céramique, mais cette pratique architecturale devait conduire à l'imaginer. En effet, dès l'Ancien Empire, plus de 4.000 ans avant notre ère, dans un âge qui semble fabuleux et qui est pourtant historique, nous trouvons la brique émaillée déjà en usage : lorsqu'on a pénétré dans les caveaux funéraires de la grande pyramide à degrés

de Saqqarah, on s'est trouvé en face d'une porte décorée de carreaux de faïence, d'un bleu verdâtre éclatant, et d'autres briques d'émail noir; ces carreaux un peu convexes sont ornés de dessins hiéroglyphiques; cette porte a été reconstituée au musée de Berlin : il y a bien peu de différence entre sa décoration et celle de nos murailles modernes imbriquées de plaques émaillées. C'est, je crois, le plus ancien exemple daté de céramique vernissée. L'emploi s'en répandit davantage sous le moyen Empire et sous le nouvel Empire thébain. Ramsès III (xv^e^ siècle avant J.-C.) construisit un temple revêtu de plaques de faïence aux tons variés sur lesquelles sont figurés des prisonniers lybiens et syriens qu'il avait faits dans ses nombreuses campagnes; des rosaces et de nombreux motifs décoratifs accompagnent les personnages; on croit que l'autel même du temple était incrusté de faïence. Beaucoup d'autres monuments de cette époque étaient tout luisants de ces plaques vernissées et multicolores, dont les tons glacés resplendissaient sous l'immuable soleil de la vallée du Nil : les tons bleus et verts dominent dans tout ce qu'on appelle la *porcelaine égyptienne* et les architectures qu'elle ornait brillaient comme si elles eussent été décorées de froides turquoises.

La porcelaine égyptiennne (qui est plutôt analogue à notre faïence) jouait un grand rôle dans le mobilier de luxe. Qui n'a vu dans nos musées ces vases dont l'émail d'un bleu éclatant, chargé de dessins noirs, n'a rien perdu de sa vivacité, depuis plusieurs millénaires? Telle coupe du British Museum, parée de lotus stylisés, possède le charme décoratif, d'une ingénieuse simplicité, que nous goûtons tant aujourd'hui et que nous cherchons dans toutes les faïences modernes. Comme nous, les Égyptiens aimaient les statuettes de terre émaillée et les idoles des foyers domestiques étaient souvent de cette matière : le splendide hippopotame de faïence bleue que possède le Louvre fut peut-être une de ces divinités. Les bijoux de porcelaine, perles, scarabées, pendants de colliers, furent innombrables. Mais surtout les Égyptiens multiplièrent à l'infini ces figurines funéraires de faïence bleue, jaune ou verte, qui aujourd'hui dorment en foule dans les vitrines de nos musées. Les plus anciennes datent du nouvel empire thébain : elles ressemblent à de minuscules momies, et sur leur corps sont écrits en hiéroglyphes des extraits du *Livre des Morts*. Réunies dans la tombe du défunt, elles lui tenaient lieu de compagnons et de serviteurs; parfois, elles portent dans leurs mains les instruments nécessaires pour cultiver les moissons de l'autre vie. Leur brillant émail, aux couleurs éternellement fraîches, leur assurait aux côtés du mort embaumé une éternelle jeunesse.

Dans la rude et fière Assyrie, ou dans les plaines de Chaldée, nous ne trou-

vons rien de pareil. L'art pieux, monotone et distingué de l'Égype n'a régné que sur cette terre des tombeaux. Sans doute on a trouvé dans les décombres de Babylone quelques restes de poterie émaillée, verte et bleue : mais ce sont des vestiges d'une rareté insigne et d'ailleurs d'origine et de date incertaines. La céramique vernissée cependant n'a pas été inconnue des Chaldéens; elle y a même produit des chefs-d'œuvre : mais ce sont toujours des briques émaillées, employées en architecture pour illustrer de vastes murailles extérieures. En Chaldée comme en Égypte on peignait à fresque les murs de toutes les salles, enduits au préalable d'un engobe. Mais les décors de couleurs sur briques vernissées et flambées sont d'un art plus curieux et plus original.

A Khorsabad, au nord de Ninive, où les fouilles de Botta ressuscitèrent, pour la première fois après tant de siècles, les palais assyriens, sur la base des murs que l'on suivait pour pénétrer dans ce qu'on a dénommé le *harem*, on découvrit une magnifique décoration bleue, jaune, verte et blanche, formée de briques émaillées : sur la bordure, une série de fleurons semblait figurer des marguerites; la mosaïque régulière des briques assemblées montrait un lion, un aigle, un taureau, un pommier, une charrue, le tout d'un dessin très stylisé, mais fier et large, rehaussé de tons clairs, gais et savoureux. Le palais de Khorsabad fut construit à la fin du VIII^e^ siècle avant J.-C., par Sargon, roi d'Assyrie, celui qui ruina Samarie et dont les victoires enflammèrent la haine d'Isaïe, le prophète. Nous ne possédons peut-être pas une céramique architecturale plus belle que celle dont furent décorées les plinthes de sa demeure.

Il en est une toutefois qui lutte avec celle de Khorsabad : elle est assyrienne aussi, et plus ancienne encore. Layard la découvrit dans les tertres sablonneux de Nimrud, où dormait le palais de Kalach, construit par Assur-nasir-habal. Lointaines splendeurs que nous avons peine à imaginer réelles! Nous ne possédons plus que des débris de ces briques émaillées de Kalach : nous y voyons des cortèges de guerriers en longues robes d'or venant faire à un prêtre de pieuses offrandes; nous y voyons aussi toutes sortes de motifs de décorations stylisées, bleus, rouges, jaunes et noirs, dont l'ingénieux entrelac ressemble aux beaux tapis modernes de l'Orient. Si nous évoquons les palais gigantesques où Layard a pénétré, tout brillants de l'éclat de cette céramique multicolore, quel monde renaît pour nous sur ces rives du Tigre où le soleil calcine aujourd'hui des monticules stériles! et nous nous demandons s'il y a un progrès dans l'art : le nôtre est plus ému, plus subtil, plus pensif; mais en fut-il jamais de plus orgueilleux, de plus colossal, de plus éblouissant?

La céramique de la Perse est plus connue en France, par les fouilles de M. Dieulafoy, et par les reconstitutions qu'il a faites au Louvre des frises de

Suse [1]. Nous en possédons des restes plus nombreux, et il semble bien que nulle part dans l'antiquité la brique émaillée ne fut plus à la mode que dans cet empire. Dans tous les siècles d'ailleurs, les Persans ont été très épris d'art décoratif richement coloré; leurs mosquées d'aujourd'hui et leurs palais jonchés de tapis merveilleux continuent à nous le prouver. Et toutefois, je ne crois pas que la Perse antique ait jamais assemblé d'aussi belles mosaïques de briques vernissées que celles dont les débris ont été retrouvés dans les ruines démesurées de Kalach et de Dur Sarkin. L'art assyrien a quelque chose d'inhumain et de monstrueux, tant il respire d'orgueil sauvage! Mais par là même il offre plus de caractère. L'art perse est surtout fait d'emprunts; il ne manque ni de distinction ni de clarté; il atteint même souvent à la grandeur; et pourtant que serait-il s'il n'avait pas imité l'art chaldéo-assyrien d'abord, l'art grec ensuite?

Persépolis est plus perse que Suse. Suse avant d'être perse avait été assyrienne de par la conquête d'Assur-bani-pal, qui détruisit avec la dernière cruauté la Suse élamite, celle qu'a révélée M. de Morgan. Déjà du reste cette Suse élamite avait été une capitale puissante et superbe, et, bien avant que Sargon élevât les palais de Kalach, elle resplendissait de trésors sous le roi anzanite Chilkhak-in-Chouchinak, plus de 1.000 ans avant notre ère. Dans les décombres du palais de Chilkhak, les briques émaillées sont nombreuses, mais la destruction de Suse par Assur-bani-pal fut trop complète pour que nous puissions reconstituer l'ancien décor. D'Ecbatane aussi, capitale des Mèdes, et de ses sept enceintes, aux sept couleurs diverses, il ne nous reste que la description d'Hérodote et celle de Polybe.

Mais notre imagination trouve assez d'appui dans les ruines de Persépolis pour y reconstruire, étincelants et bariolés, les palais des rois Achéménides. Cette dynastie était issue de cette région de la Perse, et bien plus que ses demeures de Suse et de Pasagarde, elle aima les vastes monuments élevés à Persépolis par Darius et Xerxès, non loin des sépultures royales. Sans doute sur la terrasse où gisent ces ruines, on ne voit plus guère aujourd'hui que les énormes dieux ailés au corps de taureau qui gardaient les propylées, et quelques-unes des hautes colonnes qui soutenaient les salles immenses. Mais ces traces et les débris exhumés suffisent pour que nous évoquions les murs de briques de couleurs, surmontés de frises ornées de bas-reliefs, elles aussi en céramique émaillée, et les escaliers dont les rampes brillaient de la même ornementation. Partout étaient imbriqués des carreaux polychromes. Toute la succession de ces riches palais suspendus n'était qu'une vaste et complexe

1. Voir l'article de M. Dieulafoy, *Le Musée*, vol. I, nº 4.

mosaïque de tons clairs et joyeux, plus éclatante que les jardins royaux d'alentour peuplés d'arbres rares, de fleurs et d'oiseaux. Sur les vestiges de cette incrustation universelle nous ne retrouvons plus les impérieux dessins qui ornent les briques assyriennes : mais la diversité des tons et le soleil oriental suffisaient à vivifier cette fantasmagorie.

Les murailles de la Suse achéménide ont été plus sûrement reconstituées, et les salles du Louvre où M. Dieulafoy a placé les reconstitutions de la frise des archers et de la frise des lions ont rendu cette céramique de Susiane familière au grand public. Notre impression en face de ces bas-reliefs est double : directement imités des bas-reliefs vernissés d'Assyrie, ils ont en même temps une apparence bien moderne ; le dessin stylisé, le modelé qui fait saillir les muscles, les fleurons décoratifs ressemblent de très près au dessin, au modelé, aux fleurons des reliefs de Sargon. Mais les teintes claires de l'émail, vert, jaune, brun, bleuâtre ou blanc, sont de celles qui plaisent à nos décorateurs et qui s'accommodent fort bien de notre lumière septentrionale, irradiée capricieusement de ciels nuageux. Peut-être l'analogie n'est-elle pas purement fortuite, car le climat de Susiane est tempéré comme le nôtre, et les artistes perses étaient des aryens comme nous : des causes analogues produisent des effets analogues. On a du reste bien souvent remarqué que, malgré l'influence chaldéenne qui y est évidente, l'art perse nous étonne moins que l'art de Kalach, de Ninive et de Babylone. Nous sommes cousins des Perses, tandis que nous n'avons rien de commun avec cette étrange race assyrienne, dont l'imagination lyrique n'a enfanté que des rêves de carnage et des dieux férocement jaloux.

Chose curieuse, ces peuples d'Orient, qui en architecture ont poussé si loin l'art de la céramique émaillée, n'ont pas connu, ou à peine, la poterie vernissée ; les Égyptiens la fabriquaient depuis des milliers d'années, quand les Parthes [1] et les Sassanides s'y mirent : et avec eux nous touchons aux temps modernes. Mais chez les Phéniciens, c'est le contraire qui s'observe : ils ont construit avec la pierre, ils n'ont pas utilisé la brique émaillée, ni les carreaux de faïence. Cependant tout leur art fut tributaire des civilisations qui les entouraient : ils ont tout emprunté aux Égyptiens, aux Chaldéens, aux Perses et aux Grecs ; il est vrai que ces emprunts étaient plus faciles dans l'art industriel que dans l'architecture : et de fait ils ont emprunté à l'Égypte sa poterie de faïence. Toutefois, mal doués pour l'art plastique, ils ne l'ont pas perfectionnée. Les fragments de vases émaillés que l'on a recueillis en Phénicie, à

1. On a trouvé dans des *tumuli* du Turkestan des débris de poterie émaillée que l'on croit contemporains des Chaldéens : mais rien n'est plus mal connu que ces vestiges.

Cypre et à Rhodes, dans la nécropole de Camiros, n'ont ni l'éclatante glaçure des vases de l'Égypte, ni leurs ingénieux décors. Parfois quelques souvenirs de l'art grec s'y combinent avec les éléments égyptiens : le plus curieux exemple de cette combinaison est un aryballe du Louvre en forme de tête casquée, d'aspect grec, mais portant en hiéroglyphes le nom d'un roi égyptien du commencement du VI^e^ siècle. Il est d'émail bleu, rehaussé de jaune et de noir. Si l'émail est tombé en partie, nous imaginons sans peine cependant ce que fut ce petit vase de porcelaine antique, destiné sans doute à garder des parfums. Il provient de Corinthe, mais il y avait été évidemment importé par des marchands phéniciens et, comme nombre de bijoux et de statuettes de *porcelaine égyptienne*, fabriqué à Cypre ou sur la côte de Syrie.

Les Grecs et les Romains, qui aimaient tant le dessin et la peinture, ont dédaigné la céramique émaillée. Ils peignaient la terre cuite et la pierre des murailles ; la fresque leur suffisait, et, quoiqu'ils connussent les matières vitreuses, ils n'essayèrent pas d'en enduire l'argile. Ce fut évidemment un parti-pris, une abstention volontaire, non une ignorance, puisque beaucoup de Grecs avaient vu l'Égypte, la Chaldée et la Perse et que les Phéniciens importaient la poterie vernissée ; en Asie Mineure il y eut même quelques essais de statuettes émaillées ; on en a exhumé à Cymé, à Myrina, à Smyrne, à Tarse, en même temps que des fragments de porcelaine égyptienne qui ont été évidemment les prototypes industriels de ces figurines. Le Louvre en possède quelques exemplaires : ces figurines sont des grecques d'Asie, d'une âme légère, spirituelle, naturelle et charmante. La glaçure brune ou bleue leur donne même un aspect très moderne. Telle danseuse qui dans une vitrine du Louvre fait ondoyer éternellement sa brillante robe brune montre une grâce, une vivacité et une coquetterie qui agréent singulièrement à notre goût d'aujourd'hui : ces belles païennes sont tout près de notre cœur.

Car des peuples anciens qui ont fabriqué de la céramique émaillée, chacun a mis inconsciemment dans cet art, pourtant très industriel, un reflet de son âme : les Égyptiens l'ont voulue d'une fraîcheur impérissable, pour qu'elle participât à l'éternité de leurs tombeaux ; les Assyriens l'ont employée pour faire mieux resplendir de richesse et d'orgueil leurs gigantesques palais ; les Perses en historiaient leurs murs, parce que les claires et opulentes couleurs des briques vernissées flattent voluptueusement les yeux ; quant à la faïence des Phéniciens, elle n'est que de la pacotille de commerce ; mais lorsque des Grecs d'Asie imaginèrent d'habiller leurs statuettes d'un vif émail, ce ne fut pour eux qu'un manteau de luxe jeté par fantaisie sur de fines images toutes douées de grâce, de beauté et de vie.

JEAN DE FOVILLE.

III

FAÏENCES ITALIENNES

FIG. 1. — FAIENCE ITALIENNE A SUJET SATIRIQUE

L'Italie connut et apprécia de bonne heure les faïences persanes et syro-égyptiennes. Les vaisseaux des Pisans, des Génois et des Vénitiens rapportaient dans leurs ports d'attache les faïences et les étoffes orientales; plus tard affluèrent sur les marchés les faïences à reflets métalliques des Mores d'Espagne, et l'art italien n'oublia jamais la leçon qu'il avait reçue dans son enfance.

Nous commençons à savoir que l'Italie, même au XIVe siècle, ne resta pas indifférente devant ces modèles précieux; mais pour longtemps les principaux secrets de cette industrie semblent lui avoir échappé ou du moins les céramistes italiens ne surent pas donner à leurs fabriques l'élan nécessaire pour satisfaire les besoins d'un luxe toujours croissant.

Nous ne savons rien sur les débuts de cet art en Italie. Quelque puissant seigneur a-t-il appelé à sa cour des artistes orientaux, comme jadis les Étrusques accueillirent des céramistes corinthiens? où des hommes laborieux ont-ils su trouver les procédés en étudiant les produits importés? Impossible de le deviner. Passeri nous parle d'un *Pedrinus Johannes a boccalibus*, qui, en 1396, se serait transporté de Forli à Faenza, et des documents encore plus anciens mentionnent des ouvrages de céramique dans le nord de l'Italie; mais nous ne sommes pas plus avancés qu'auparavant, car nous ne savons pas de quels produits il s'agit. Tout ce que nous pouvons faire c'est de noter patiemment les cas d'analogie, de les grouper autour des grands courants commerciaux qui convergeaient vers l'Italie et de suivre, à l'aide des documents et des indices fournis par les produits eux-mêmes, le rayonnement de

cette industrie, à mesure que les offres séduisantes d'un despote arrivaient à faire émigrer quelque artisan détenteur des principaux secrets de la *bottega* où il travaillait.

Il y a une dizaine d'années on découvrit à Chypre un amas de rebuts d'un four de potier du XIVe siècle et ces faïences présentent une très grande analogie avec des poteries du nord de l'Italie, à tel point que quelques-unes, si elles avaient été trouvées en Italie, auraient pu passer pour des faïences primitives italiennes. Je fais allusion non seulement à la technique, mais même au dessin, pour un petit plat à émail vert présentant un buste coiffé d'un grand chapeau (British Museum) et des coupes avec des oiseaux. Vers 1897, il en fut vendu à l'Hôtel Drouot, et à très vil prix, un grand lot du plus haut intérêt ; il est malheureux que le Louvre ait laissé éparpiller cet ensemble si instructif. Ces faïences italiennes, qui offrent des analogies avec la céramique chypriote du XIVe siècle, sont attribuées généralement au nord de l'Italie, mais on les a confondues avec les produits de La Fratta, et, même, certains auteurs les ont attribuées à Gubbio et à Castello dans le duché d'Urbin, se basant sur le mot *à la Castellana* qui désignait le dessin incisé de certaines faïences. Les pièces que nous connaissons peuvent être attribuées à Milan ou à Pavie ; elles semblent apparaître vers le milieu du XVe siècle et continuent après 1525. Les produits les plus abondants peuvent se dater de 1480 à 1520. Leur dessin est à *graffito* ou *sgraffiato* ; c'est-à-dire incisé sur une première couverte alcaline appelée *intonaco* ; ce dessin était ensuite recouvert de glaçures d'un blanc jaunâtre et vert, les couleurs débordant souvent les unes sur les autres. Les figures au centre des plats (femme assise, ange tenant un écusson, enfant jouant avec un cerf et un lion, joueur de violon, etc.) sont représentées toujours au milieu d'un jardin entouré d'une palissade en joncs. On trouve fréquemment des petits plats blancs (toujours d'un blanc jaunâtre imitant l'ivoire) avec un buste au centre peint en jaune et vert ; ces bustes sont souvent dessinés avec une grande maëstria et font penser aux belles médailles milanaises des Sforza. On a trouvé un grand nombre de débris de ces poteries dans les fouilles pratiquées à Milan et à Pavie (Coll. du Castello Sforzesco, à Milan), et je pense que la fabrique devait être à Pavie même. On connaît déjà depuis longtemps les derniers essais de cette fabrique : des plats à ornements incisés recouverts d'une glaçure brun orangé. Milan a eu aussi une fabrique qui a continué pendant les XVIIe et XVIIIe siècles. Au XVIIIe siècle eurent une grande vogue les faïences de Nove, mais elles offrent un intérêt artistique bien médiocre.

Bien avant le commencement de la fabrication lombarde, d'autres céra-

mistes, dès la première moitié du XVe siècle, imitaient avec un certain succès les faïences persanes et syriennes. Ce qui avait assuré en Italie le succès des faïences orientales, c'était la réussite des bleus et des verts sur lesquels se détachaient en noir ou en tons dorés des volutes élégantes. Les céramistes italiens ont eu sûrement sous les yeux ces produits ; ils ont même copié quelquefois les animaux et les ornements qui les décoraient et ont retenu quelques formes ; mais pendant très longtemps ils n'ont pas pu trouver le secret de ces couleurs franches et éblouissantes qui en étaient le principal mérite. Comme tous les peuples doués d'un vif sentiment artistique, les Italiens ont dans leurs efforts d'imitation, fait tout autre chose, et, à défaut du but qu'ils se proposaient, ils ont conquis un nouveau domaine.

FIG. 2. — FAIENCE PRIMITIVE DU NORD DE L'ITALIE

Les poteries italiennes primitives sont moitié vernissées, moitié émaillées, et la glaçure dissimule mal la surface terreuse, la coloration en est timide; mais déjà, dans leur naïf langage, elles annoncent un art vigoureux. Nous ne pouvons pas encore classer ces produits : certains les attribuent au Nord de l'Italie; mais M. Molinier voudrait les donner à Faenza sur l'indice fourni par quelques débris recueillis dans les Marches. Ces pièces sont d'une très grande rareté et malheureusement la loi fiscale du gouvernement italien sur l'exportation des objets d'art empêche de connaître la vérité sur la provenance. Le Louvre possède un exemplaire très important de cette céramique, acheté à la vente Boy. On y voit d'un côté un sanglier aux abois, de l'autre un chien. Ces animaux sont dessinés en manganèse sur fond blanc lavé de vert clair et de jaune (fig. 2). La fabrique de Faenza a joué un rôle prépondérant dans les premiers pas de l'industrie céramique, mais on lui attribue trop facilement

tout ce qui n'est pas marqué aux caractéristiques d'autres fabriques dont on connaît les procédés primitifs.

Dès la seconde moitié du XVe siècle, les Italiens étaient arrivés à obtenir sur un émail opaque à base d'étain d'un beau blanc, toute une gamme de couleurs qu'ils variaient d'une façon harmonieuse et suave. Mais vouloir reporter à Faenza presque tous ces essais primitifs, c'est méconnaître cet esprit chercheur et inquiet qui agitait toutes les principautés italiennes du XVe siècle jusqu'aux plus petites, et tous les jours des documents nouveaux signalent les efforts des villes qui possédaient des gisements de terre pour attirer des artistes de Faenza. On ne peut pas refuser à la Toscane une participation aux progrès accomplis vers la moitié du XVe siècle par l'industrie céramique ; on ne peut pas non plus rejeter complètement les prétentions de Passeri sur l'ancienneté de la fabrique de Pesaro ; l'histoire de la céramique primitive dans le Nord de l'Italie est encore une énigme. D'un autre côté, il y a une quantité de fabriques, qui sans avoir atteint la renommée de celles de Faenza, de Gubbio, de Pesaro, etc., ont pourtant produit des œuvres intéressantes. On a trouvé à Rome des débris de cruches primitives ayant en bleu et noir sur fond blanc les armoiries des Colonna, des Orsini et d'autres familles romaines. Les *Cedole* de la Trésorerie aragonaise, aux Archives de Naples, mentionnent, sous le règne de Ferdinand Ier d'Aragon, des artistes céramistes qui fabriquaient pour la Cour des faïences enduites d'un émail vert d'un très bel effet. Les efforts de cet art naissant n'étaient pas dirigés seulement vers la perfection des

FIG. 3. — FAIENCE ITALIENNE DU NORD DE L'ITALIE (XVe SIÈCLE)

FIG. 4. — FAIENCES ITALIENNES DU XVe SIÈCLE

émaux polychromes. Les céramistes italiens savaient déjà, dès le milieu du XVe siècle, tout le parti que l'on peut tirer d'une couleur bien franche sur le

fond blanc opaque, surtout quand ce blanc, par les évaporations métalliques des autres émaux, prenait cette légère coloration rosée ou ce jaune ivoire si doux à l'œil. Rien ne peut égaler l'effet décoratif de ces poteries primitives où, sur fond blanc, se détachent des animaux stylisés et des feuillages en couches épaisses d'un beau bleu de Perse, formant relief (fig. 3).

Nous donnons à côté du dessin de cette belle faïence à deux couleurs, des exemples polychromes de la fabrique de Faenza, que l'on peut dater vers 1470; ce sont des plats offrant l'un les armoiries des Orsini et l'autre un buste (fig. 7 et 8). Les faïences de ce type sont très abondantes : cruches, vases cylindriques à anses plates ou en torsade, cornets ou albarelli offrant des rosaces de feuillages stylisés et des rinceaux où domine le violet. Quelques-unes de ces pièces, comme le plat au buste de notre figure 7, ont une ornementation composée de plumes de paon. A cette époque, la fabrication pour les pharmacies seigneuriales était encore assez restreinte, et la plus grande partie de ces vases servaient à orner les dressoirs des familles riches. On y lit souvent des noms en beaux caractères romains; sur un vase de la Coll. Molinier on lit un nom de femme et le mot MEMENTO. Il convient de se garder des imitations de ces poteries primitives qui se font actuellement à Rome; elles sont très dangereuses; mais leur point faible est dans l'émail blanc qui est *dur à l'œil*. Le Musée de Cluny possède une pièce admirable sortie d'un atelier de Faenza vers la fin du XV^e^ siècle; c'est un grand cornet de pharmacie décoré de deux bustes. On conçoit aisément devant une œuvre de cette importance le grand succès de cette fabrique; aussi ce succès poussa-t-il de nombreuses fabriques italiennes à l'imitation des produits de Faenza, et c'est seulement par de patientes recherches dans les archives italiennes et par la connaissance de la provenance des pièces que nous pouvons arriver à une classification sérieuse. La distinction est d'autant plus difficile que plusieurs fabriques italiennes ont commencé à travailler sous la direction d'artistes de Faenza. C'est dans ce but que M. E. Molinier a publié le résultat d'une enquête faite dans les églises et dans les musées italiens pour le compte du Ministère des Beaux-Arts. Ce petit livre n'est qu'un premier jalon et il serait encore téméraire d'en tirer des conclusions, non plus que des intéressants recueils de M. Wallis sur les poteries italiennes primitives à décor bleu.

FIG. 6. — « PIATTO AMATORIO »

1

2

3

4

5

6

7

8

9

FIG. 6. — FAIENCES ITALIENNES DU XVI[e] SIÈCLE

Forlì, Ferrare et Cafaggiolo ont imité les faïences de Faenza. Au cours du XVI^e^ siècle la fabrique de Faenza devint célèbre pour ses faïences couleur *beretino*. C'étaient des cornets ou des plats à fond bleu gris sur lequel se détachaient, en blanc ombragé de bleu, des dessins capricieux dit *grotteschi*. Faenza a fait aussi des plats d'un goût exquis qui ont un large rebord à fond bleu foncé, sur lequel se détachent, plus vigoureusement, ces mêmes grotesques ; le creux du plat est blanc, avec des dessins en camaïeu. Quelquefois, au centre, est peinte une composition à nombreuses figures calquée sur la gravure de quelque tableau célèbre. Le revers de ces pièces est couleur *beretino*. Il faut encore mentionner un genre qui a eu une grande vogue, mais dont les couleurs sont trop criardes. Ce sont des coupes sur pied bas, à bossages et godronnées, le rebord divisé en compartiments à fond de deux couleurs (bleu et jaune), s'alternant et enjolivés d'ornements de couleurs diverses (orangé, vert, noir). Elles donnent l'impression d'un costume d'arlequin et on les appelaient en effet *arlecchinate*; au centre, est un petit médaillon à sujet (buste de femme, figure allégorique, armoiries, putti, etc.). Il y avait à Faenza plusieurs fabriques rivales. On cite, parmi les céramistes les plus en vogue, la famille Pirota, qui signait *Casa Pirote ou Pirota*, et produisit ses meilleures œuvres vers 1525 ; *Nicolò da Fano; Baldassarre Manara*, etc. A la décadence de cette fabrique, vers 1600-1620, s'attache le nom d'*Andrea Pantaleo*.

Dans les Marches il y avait encore les fabriques de Forlì, de Rimini, de Ravenne, de Bologne.

La Toscane, centre de tous les arts, ne pouvait pas se désintéresser des progrès qui s'accomplissaient tout autour d'elle dans le domaine de la céramique. Les fabriques de Cafaggiolo et de Sienne furent surtout célèbres. Les faïences de Cafaggiolo sont caractérisées par l'emploi de fortes lumières, d'une belle et vive couleur orangée, sur des dessins où dominent le bleu lapis et le vert. Le Louvre possède un fragment de plat sur lequel est représenté Orphée et qui est d'une grande valeur artistique pour l'élégance de son dessin et la franche intonation de ses couleurs.

Je citerai, pour le XVI^e^ siècle, un grand cornet de la Collection Canessa à fond bleu foncé sur lequel se détache un vase d'un beau jaune orangé d'où sortent, comme des fusées, des marguerites blanches et jaunes à longues tiges recourbées. C'est une charmante page d'art décoratif.

Les faïences de Sienne sont aussi d'un grand charme. Leur dessin exquis fait penser souvent à l'intervention de quelque peintre en renom et les couleurs des émaux ont presque la suave fusion de la peinture à l'huile. Les belles pièces de cette fabrique sont pourtant très rares. Le Louvre a la

bonne fortune d'en posséder une de toute beauté qui provient je crois de la célèbre Collection Campana. La fabrique de Sienne, comme celle de Faenza, a produit aussi une grande quantité de carreaux de pavement en faïence, à émaux polychromes.

Montelupo, près de Florence, a eu aussi une faïencerie très importante. La terre est rouge et dans les vernis on abuse du jaune et du brun. Cette fabrique a continué au XVII^e^ siècle, et on cite les noms de Giovinale Tereni (fin du XVI^e^ siècle) et ceux de Raffaello Girolamo (1635-38) et Giacinto Monti (1663).

Les fabriques du duché d'Urbino eurent un grand éclat sous le règne du duc Guidobald II; mais la fabrique d'Urbino, d'après les textes, était déjà en activité avant 1477. On cite parmi les artistes qui y travaillèrent : *Guido Pellipario*, dit *Durandino*, parce qu'il était de Castel Durante; *Francesco Xanto Avelli da Rovigo*, *Orazio Nicola*, *Camillo Fontana*, fils de *Guido Durandino*, et *Flaminio Fontana*, fils de *Nicola*. Le nom des *Patanazzi* s'attache à la décadence de la fabrique. Les gravures de Marc-Antoine, d'après Raphaël, ont servi souvent de modèle à Xanto, qui commença à travailler vers 1530. Londres possède quelques-unes des plus belles pièces de cette série. Dans la collection du Louvre, on remarque les sujets suivants d'après des œuvres de Raphaël : le *Parnasse*, l'*Incendie du Bourg*, le *Mariage d'Alexandre et de Roxane*, le *Jugement de Pâris*, la *Vierge au poisson*, la *Manne*, *Psyché et l'Amour*; d'après Annibale Carrache : *Polyphème et Galatée*, *Jupiter et Junon*, *Hercule et Omphale*; d'après Mantegna : *Hercule étouffant Antée*; d'après Michel-Ange : les *Grimpeurs*.

On cite de Xanto une peinture faisant allusion aux discordes civiles qui déchiraient l'Italie; elle représente deux personnages pleurant à côté d'une femme, et on lit l'inscription ironique : « *Di tua discordia, Italia, il premio or hai* » — « *De ta discorde, ô Italie, voilà la récompense.* »

Un parent de Raphaël Santi, *Rafaello di Ciarla* d'Urbin, a peint de nombreuses majoliques vers le milieu du XVI^e^ siècle.

C'est peut-être la fabrique d'Urbino qui a mis les céramistes italiens sur cette nouvelle voie de la reproduction, sur le champ entier de la faïence, des moindres détails d'un tableau célèbre. Un céramiste contemporain, M. Th. Deck, écrit : « *Pour Vasari l'idéal de la céramique consiste à se rapprocher le plus possible des efforts de la peinture à l'huile; bien d'autres ont pensé comme lui, et, parmi eux, une des gloires de l'art français, M. Ingres.* » Nous ne partageons pas cet avis. Les Fontana furent des artistes de grand talent et certainement des praticiens incomparables; mais en voulant trop assujettir l'art céramique à la grande peinture, ils ont perdu de vue les exigences de l'art décoratif; ils sont, peu à peu, tombés dans la surcharge, dans les contrastes trop violents de

couleurs; en même temps les formes simples et élégantes des faïences primitives furent remplacées par d'autres bien compliquées. Les vases, de formes grêles et peu stables, furent munis d'anses simulant des serpents entrelacés et de piédouches à reliefs encombrants; on imita la forme de coquilles, de carapaces de crabe, et le peintre fut gêné par ces formes extravagantes. On dirait presque que la perfection de l'émail vint même à nuire à l'effet de ces peintures où domine un jaune trop violent.

Nous ne savons rien sur les débuts de la fabrique de Gubbio, et, pour le moment, tout l'intérêt se concentre autour du célèbre céramiste *Maestro Giorgio Andreoli* de Pavie qui vint s'y établir en 1489, avec ses frères Jean et Salimbene, et obtint, en 1498, le droit de cité. On a des œuvres de lui signées M° G° et datées de 1518 à 1537; les sigles sont peintes en rubis au milieu d'entrelacs sur le revers du plat recouvert généralement d'un émail jaune chamois. Il a traité des sujets mythologiques, historiques et religieux, et l'on connaît de lui des coupes à rebord bleu avec des ornements blancs lavés de rouge à reflets métalliques, et au centre un *putto* ou des armoiries; il a fait aussi des *coppe amatorie*, etc. Il rehaussait tous ses ouvrages, au moyen d'un rouge rubis métallique, dont il avait seul la formule, et l'on croit que beaucoup de faïences des autres fabriques recevaient par ses soins ce lustre métallique. Les moindres plats de M° Giorgio se payent aujourd'hui des prix insensés.

FIG. 7. — PLAT DE FAENZA DE LA SECONDE MOITIÉ DU XV[e] SIÈCLE

A Gubbio on a fabriqué un grand nombre de plaques en terre cuite, avec sujets en relief, à émaux polychromes et à reflets métalliques.

La fabrique de Pesaro serait, au dire de Passeri, une des plus anciennes d'Italie; mais nous n'avons pas les éléments nécessaires pour juger de la question. C'est aux céramistes de Pesaro que l'on voudrait attribuer l'invention des célèbres *coppe amatorie*; c'étaient des coupes que l'on offrait à la fiancée remplies de fruits confits et de douceurs, et sur lesquelles on faisait peindre un buste de femme avec le nom de la « *belle* » ou une légende amoureuse. En voici une pleine de sentiment : « *Sola speranza el mio cor tiene* » — « *Mon cœur n'est rempli que d'espérance.* » On fit des coupes semblables et également fort belles à Gubbio, à Deruta et à Castel-Durante.

Appartiennent aussi à cette fabrique des grands plats qui ont une certaine analogie avec les produits de Deruta et qui sont décorés dans le creux du plat d'une figure ou d'un buste et au pourtour d'ornements à imbrications et à feuillages; très souvent autour des figures se déroule un ruban à légende. Ainsi, sur un plat de la Collection Molinier, autour d'un buste de femme, les cheveux en désordre, qui joue de la flûte, on lit : « *Sola miseria chare invidia* » — « *La misère seule ne craint pas l'envie* »; sur un autre plat de l'ancienne Collection Mannheim, autour d'un guerrier remettant l'épée au fourreau, on lit : « *Chi ben dirige sua barca è sempre il primo* » — « *Celui qui dirige bien sa barque est toujours en avance sur les autres.* » Souvent on y voit peintes et expliquées par des inscriptions des farces grossières. Il y en a un exemple curieux au Musée de Cluny. Nous avons donné le dessin d'un pichet de Faenza de l'ancienne Collection Castellani, sur lequel est représenté un âne jouant de la cornemuse, avec la légende : « *Io son la cialamella per fare la festa bella* » — « *Je suis la cornemuse qui embellit la fête.* » Déjà au cours de la première moitié du XVI^e^ siècle, la faïence à émaux polychromes était répandue partout dans les maisons bourgeoises, dans les pharmacies, dans les auberges; et dans les auberges surtout, sur les dressoirs en noyer grossièrement sculpté, s'étalaient ces grands plats aux couleurs voyantes et aux légendes bouffonnes.

Quelques plats de Pesaro sont pourtant d'un dessin très élégant et leurs couleurs moins brutales que d'habitude. Ces pièces ne craignent pas la comparaison des meilleurs produits des autres fabriques contemporaines.

Le 1^er^ juin 1567, Guidobald II publiait un édit en faveur de *Jacopo Lanfranco de Pesaro* qui avait découvert le moyen de fixer l'or pur sur l'émail des faïences.

La fabrique de Castel Durante, également dans le duché d'Urbino, semble avoir eu une origine assez ancienne, mais elle nous est connue surtout par des œuvres des XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Cette fabrique a copié d'un côté les faïences à grotesques de Faenza et d'autre part les plats à sujets mythologiques d'Urbino. Le dessin est hardi et les couleurs sont vives. On y voit des dessins exécutés en camaïeu sur fond bleu, surtout des trophées, des instruments de musique, des masques de la bouche desquels s'échappent des rinceaux. On appelait *candelieri* ces enlacements de grotesques, et *ballate* les pièces offrant des instruments de musique. Sur les vases on voit souvent un buste encadré d'une couronne de laurier. Sur un grand nombre de pièces on voit des fruits et des feuillages, tantôt en vert, jaune, orangé sur fond blanc, tantôt en orangé et vert sur fond bleu foncé. Il y avait encore dans le duché d'Urbin la fabrique de Gualdo, dont les produits avaient beaucoup d'analogie avec ceux de Gubbio.

Dans les États pontificaux, nous trouvons les fabriques de Deruta et de Foligno. La fabrique de Deruta doit son essor, selon Lazari, à Agostino di Antonio di Duccio, qui avait sculpté à Pérouse des terres cuites émaillées. La couleur jaune chamois métallique à reflets nacrés est la spécialité des faïences de Deruta; la date la plus ancienne indiquée sur ces faïences est celle de 1501. *El Frate* est le seul céramiste de Deruta dont le nom soit connu. Cet atelier a produit beaucoup et un grand nombre de vases, de coupes et de grands plats de dressoirs sont de dessin médiocre, et doivent leur vogue uniquement à leurs beaux reflets nacrés. Les pièces d'une réelle valeur artistique sont rares; aussi on peut avoir pour 2 ou 3.000 francs un grand plat ordinaire, tandis que les grandes pièces de choix, intactes, se vendent de 10 à 20.000 francs. On rencontre des *coppe amatorie* à piédouche et des vases en forme de pin.

FIG. 8. — PLAT DE FAENZA AUX ARMOIRIES DES ORSINI

Dans les duchés du Nord, est à signaler la fabrique de Ferrare. Nous connaissons, grâce aux savantes recherches de G. Campori, de nombreux documents concernant cette fabrique.

Nous trouvons mention en 1436 d'un *Maestro Benedetto boccalaro* (fabriquant de vases) du château, en 1472 d'un *Maestro Enrico*, en 1489 d'un *Giovanni da Modena*; mais la fabrication de faïences à émaux polychromes commença seulement en 1490. Le duc Hercule Ier avait appelé *Fra Melchiorre da Faenza* et lui avait donné un local dans le château même pour cette fabrication; peu après, *Ottaviano da Faenza* fut adjoint à Fra Melchiorre; en 1501, nous trouvons un *Biagio da Faenza*; en 1505, *Mo Cristoforo da Modona*. De 1506 à 1522, cette fabrique semble avoir chômé; elle fut remise en activité par Alphonse Ier qui appela à son service *Antonio da Faenza*, peintre et céramiste, et trois autres artistes, parmi lesquels *Francesco da Bologna*. Antonio fut remplacé, en 1528, par *Maestro Catto*. En 1524, les peintres *Giovanni* et *Battista Dossi* étaient occupés à préparer des sujets pour les faïences du duc Alphonse.

Une autre fabrique était instituée, de 1515 à 1524, au palais de Schifanoia,

par ordre de Sigismond d'Este, fils d'Hercule Ier, duc de Ferrare. Elle fut dirigée par *Matteo Biagio de' Biasini* de Faenza.

Ces faïenceries furent encore abandonnées durant le règne d'Hercule II; mais Alphonse II leur donna un nouvel essor et mit à la direction de la nouvelle fabrique les peintres *Camillo* et *Battista de Urbino*; plus tard fut appelé d'Urbino, *Camillo Fontana*. Les documents cessent aux années 1568 et 1569.

Les produits que l'on peut attribuer à ces fabriques sont rares; mais on admire leur dessin. On trouve des petits plats, avec motifs en camaïeu sur fond blanc laiteux, d'un très joli effet. Selon Piccolpasso, les blancs de la fabrique de Ferrare étaient remarquables; le trait du décor se mettait en noir, l'ombre en bleu et le sujet en jaune.

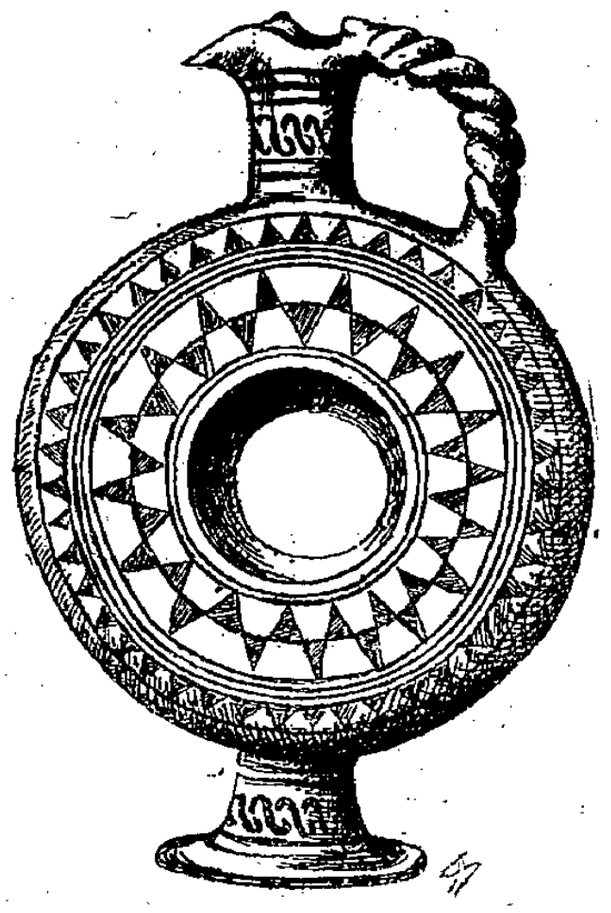
Venise avait une fabrique dès le milieu du XVe siècle. C'est probablement à Venise même qu'ont été fabriqués les carreaux de l'église de Sainte-Hélène, portant les armoiries de Giustiniani et la date 1480, et ceux de l'église de Saint-Sébastien aux armoiries des Lando, avec la date 1510; mais nous n'avons que des notices très vagues sur les produits de cette fabrique au XVe siècle et pendant la première moitié du XVIe. Il faut croire que Venise, n'ayant pas de gisements de terres, ne s'occupa que mollement de cette industrie. Des faïences des céramistes *Domenico Zener* et *Maestro Lodevico* qui portent des inscriptions pompeuses comme suit : « *1568 Zener Domenico da Venezia feci in la bottega al ponte sito del andar a San Paolo* » ou « *In Venetia in contrada di Santo Polo, in bottega di Mo Ludovico* », prouvent que cet art y était peu acclimaté. Au XVIIe siècle, Venise fabriqua un grand nombre de vases à décor bleu ton sur ton. Padoue et Bassano avaient aussi des ateliers, mais de petite importance. Le Musée de South Kensington, à Londres, possède une faïence de la fabrique de Vérone sur laquelle est représentée la *famille de Darius devant Alexandre* et qui porte l'inscription suivante : *1563 — adi 15 zenaro — Io Giovani Batista — da faenza — in Verona — M.*

L'État de Gênes eut des fabriques à Savone et à Gênes même; mais les faïences génoises se confondent facilement avec celles de Savone. La fabrique de Savone a produit surtout des faïences à décor bleu sur fond blanc; on a des vases de formes compliquées et dont les anses simulent des serpents, des monstres ailés, des cariatides; des plats ajourés ou à bossages. Au milieu du XVIIe siècle se rendit célèbre le céramiste *Gerolamo Salomoni*. Le président de Brosses, visitant Savone en 1739, écrivait : « *Le commerce de la ville est non seulement en savons, mais encore en faïences fort renommées et qui ne valent cependant pas la faïence de Rouen, à l'exception de quelques pièces dessinées de bonne main.* »

Les fabriques de Castelli, en Abruzzes (royaume de Naples), eurent aussi une grande vogue. Deux familles d'artistes sont à signaler à la fin du XVII^e^ et pendant le XVIII^e^ siècle, celles des *Grue* et des *Gentile*. Les couleurs sont fades, mais le dessin est souvent intéressant. Ils réussirent à appliquer avec succès l'or sur leurs faïences.

Dans cette rapide esquisse des principales fabriques italiennes nous n'avons pu donner que quelques indications bien incomplètes sur un sujet qui est encore bien mal connu. Mais il y a une chose que la description la plus minutieuse ne peut pas rendre, c'est le puissant effet décoratif d'un ensemble de majoliques italiennes choisies avec goût et discernement. On a comparé mainte fois une collection de porcelaines à des papillons aux couleurs chatoyantes ; mais devant une collection de faïences des images plus grandioses traversent notre esprit : toutes les beautés de la nature, fixées par la puissance magique du feu, semblent avoir fourni quelque chose à ce limon pétri par le génie de l'homme. C'est le flot couleur cobalt de la mer ionienné, ce sont les verts ensoleillés de la Méditerranée, c'est l'azur du ciel d'Italie, c'est le rouge orangé de la flamme, ce sont les nuances suaves des plus belles fleurs, et parmi ces couleurs évocatrices la main de l'artiste a tracé les plus nobles expressions des sentiments humains.

A. S.



IV

L'ÉVOLUTION DES ATELIERS FRANÇAIS

La céramique avait déjà atteint un degré de perfection très supérieur à l'étranger, et surtout en Orient, alors que la France n'avait rien fait de vraiment artistique. L'importation étrangère était donc nécessaire dans les débuts, mais le génie français eut tôt fait de s'approprier les leçons de ses maîtres qu'il dépassa par le fini et le goût de ses produits. L'évolution de cet art eut chez nous des périodes assez distinctes par suite des progrès réalisés dans le bien être et surtout dans les procédés de fabrication. La céramique n'a pas échappé à la règle commune à tous les arts débutant par l'utile, et, prenant là sa raison d'être, elle arrive bientôt à des manifestations purement artistiques.

C'est ainsi que le gothique modèle surtout des poteries d'usage et des ornements simples d'architecture. La Renaissance a de la difficulté à modifier cet état de choses, et ce n'est guère qu'avec les faïences d'Oiron et celles de Bernard Palissy que la céramique devient essentiellement décorative. Le XVII^e^ siècle marque une étape nouvelle; la vaisselle de faïence devient une nécessité pour tous et le bon goût se généralise. Aussi, de nombreuses fabriques se créent et leurs produits suffisent à peine aux besoins de cette époque. Mais c'est incontestablement le XVIII^e^ qui par son art délicat et ses découvertes heureuses atteint le plus haut degré de perfection dans la céramique française; c'est l'époque des porcelaines précieuses, des bibelots et des figurines si estimés de nos jours.

*
* *

Il faut attendre le XVII^e^ siècle pour trouver quelques vestiges assez intéressants de notre production. La découverte du vernis plombeux importé d'Orient par l'Italie avait permis de remplacer à bon marché les mosaïques coûteuses des siècles précédents. Les briques émaillées sont nombreuses et leur emploi est fréquent dans les églises et les châteaux gothiques. Cela est surtout très visible dans les constructions méridionales où la rareté de la pierre avait donné une importance considérable à la brique dans l'architecture.

Le travail et le dessin de ces carreaux vernissés ne sont guère que des imitations. Les procédés de fabrication des métaux émaillés eurent en effet une grande influence sur ceux employés en céramique. C'est ainsi qu'on y retrouve le dessin au trait et vers la fin du XVe les ornements obtenus en creux et remplis d'émaux. De plus, la décoration rappelle les étoffes d'Orient, d'Égypte et de Syrie.

Il faut ajouter à cela les vases résonnants que l'on mettait dans les murs des édifices pour leur donner plus de sonorité et aussi quelques poteries qui quoique très simples n'en paraissent pas moins précieuses, même à cette époque. On les fabriquait principalement à Beauvais, à Savignies, dans la Bretagne, le Poitou et aux environs de Bordeaux. Ce sont des objets utiles, les ornements en sont simples et souvent des inscriptions en sont les seuls décors.

Dans les premiers temps de la Renaissance, la céramique ne fit pas les progrès que l'on était en droit d'attendre d'elle. A cela deux raisons : cet art regardé comme étranger par les grands seigneurs manquait de leur patronage ; de plus, les émaux de Limoges, fabriqués en grande abondance à cette époque, étaient une concurrence lourde à supporter. Les Italiens vinrent cependant nombreux en France, ils apportèrent avec eux un émail bleu opaque, à base d'étain qui depuis longtemps n'était plus un secret pour eux. Vers 1556 des artistes émailleurs italiens sont à Nantes, à Lyon. Leur nombre est suffisant chez nous pour qu'on leur ait longtemps attribué les carreaux du château d'Écouen, aujourd'hui au musée de Chantilly, et qui sortent d'une manufacture bien française, celle de Masseot Abaquesne, de Rouen. Il faut noter à ce moment l'apparition des épis de faitage, habitude essentiellement italienne introduite en France par Girolamo della Robia, et qui eurent spécialement une grande vogue en Normandie. Ils sont d'ailleurs fabriqués à Lisieux, Bonnebault et Pré d'Ange.

II

Les grès n'échappèrent pas à cette influence étrangère, quoique ayant conservé une grande simplicité dans la forme et les décors.

Mais à côté de ces imitations deux manifestations bien nationales ont donné à la céramique de la Renaissance un très vif éclat : ce sont les faïences d'Oiron et celles de Bernard Palissy. Les œuvres sorties de la manufacture d'Hélène de Hangest, femme de Artus Gouffier, sont faites pour étonner. Il est en effet extraordinaire que tout de suite après les carreaux, les vases vernissés, apparaisse spontanément un art aussi avancé. Les procédés d'Oiron sont d'une perfection remarquable. Au début, il y a de la sobriété aussi bien

dans les couleurs que dans les ornements; les objets sont usuels. Mais par la suite, les formes architecturales se compliquent et vers la fin du XVI^e^ siècle la décadence est évidente. Les pièces d'Oiron sont en général d'un usage courant, mais la fabrication en est tellement soignée que la production en fut restreinte. Seuls quelques privilégiés en profitèrent. — Et cela, on pourrait le redire pour l'œuvre de Bernard Palissy qui, certainement plus abondante, n'eut pour but que d'intéresser un petit nombre d'initiés, car ce grand artiste n'était nullement partisan de la généralisation de l'art par le bon marché. Aussi ne vise-t-il pas à l'utile, mais à l'apparat. — Parti de l'émail blanc il ne dut qu'à son énergie d'arriver à la perfection du coloris. Sa première manière est cependant simple, mais brillante. Le grand observateur qu'il fut se montre beaucoup plus dans la seconde partie de ses œuvres, et l'imitation scrupuleuse de la nature paraît être son unique souci. Les moulages qu'il fit vers la fin de sa vie des œuvres des maîtres contemporains ont ajouté à ses travaux une note non personnelle qu'il sut cependant s'approprier. Peu de grands ouvrages : on ne connaît de lui dans ce genre, qu'une grotte pour les Tuileries. En revanche, quelques statuettes d'un effet remarquable, dont les procédés cependant ont été assez bien imités après sa mort dans une fabrique à Avon, près Fontainebleau. Son influence fut grande à son époque, mais ayant gardé jalousement le secret de ses découvertes, ses successeurs se virent peu après obligés de cesser une fabrication qui n'avait plus un grand intérêt. Quelques manufactures méridionales eurent, comme celle d'Avignon, plus de succès et leur genre imité de celui de Bernard Palissy fut goûté même au XVIII^e^ siècle.

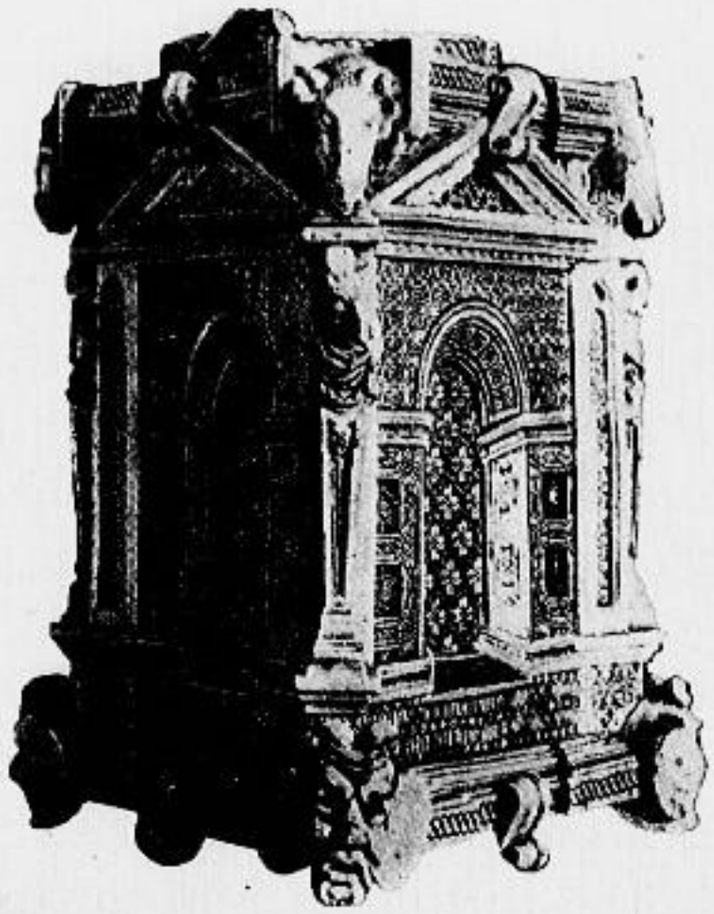
Si quelques heureux et riches seigneurs avaient presque seuls bénéficié des progrès de la céramique durant la Renaissance, il n'en est pas ainsi au XVII^e^ siècle. La vaisselle de faïence devient une nécessité, son prix minime la rend populaire, le goût s'affine, et tous vont vouloir profiter des productions artistiques. Les défaites de Louis XIV et la misère qui en résulte ne font qu'accentuer ce mouvement. L'argenterie est envoyée au creuset et remplacée par des pièces de céramique. Aussi les fabriques se multiplient et peuvent à peine suffire aux nombreuses commandes. Les trois principales certainement sans rivales, non seulement en France, mais même en Europe, sont Nevers, Rouen, Moustiers. Nées au XVII^e^ siècle, elles ont été assez fortes pour maintenir leur rang pendant le siècle suivant et ont toujours pu conserver un procédé de fabrication qui leur est bien particulier : la peinture sur émail cru ou fabrication au grand feu. Les émaux se pénétrant par la cuisson donnent ainsi aux pièces un moelleux très agréable. C'est là certainement une raison de leur succès même aujourd'hui.

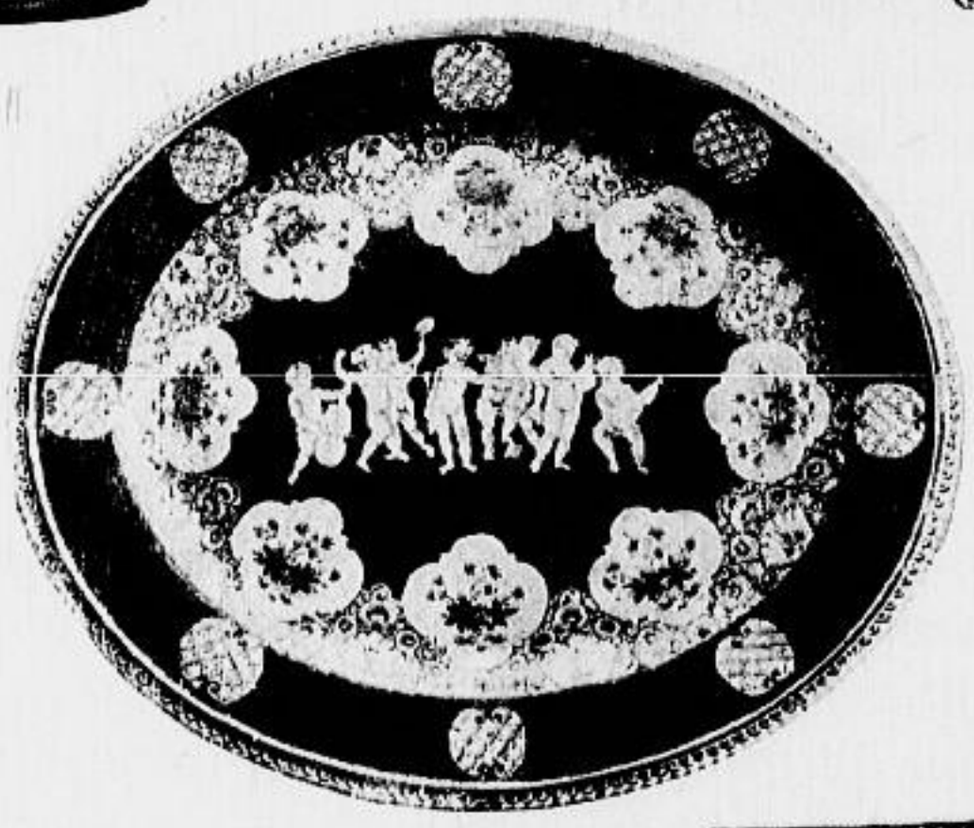
La fabrique de Nevers est la première en date fondée par des familles italiennes les Conrade et les Custode, et sa production devait, par l'origine même de ceux qui la dirigeaient, être orientée très franchement dans le sens de celles des fabriques d'Urbino et de Savone. C'est l'époque des vases, rares aujourd'hui, aux décorations blanches, bleues et jaunes largement traitées. Puis vers 1660 Nevers produit des faïences dans le goût persan, avec des oiseaux, des fleurs, des tulipes peints en blanc, jaune orange sur fond bleu. Cette imitation dure jusqu'au début du XVIII^e^ siècle. Cette fabrique a certes, dans l'interprétation de l'influence étrangère, donné une note très personnelle, mais n'a jamais eu le souci de créer un genre nouveau, et lorsqu'au XVIII^e^ siècle elle délaissera l'Italie et l'Orient, ce ne sera que pour se lancer dans le sillage des fabriques rouennaises sans cependant arriver à les égaler.

Malgré tout, la plus importante de toutes les manufactures françaises de faïence est celle de Rouen, sa prospérité durera jusqu'à la Révolution. Depuis la tentative de Masseot Abaquesne, la production s'était complètement arrêtée et il fallut que Nicolas Poirel, en 1644, fût pourvu d'un privilège pour que de nouveaux ateliers fussent fondés à Rouen. Les premiers ouvriers vinrent presque tous de Nevers, cela explique l'influence italienne remarquée au début de la fabrication. Par la suite, l'imitation des faïences de Delft est manifeste, mais dès la fin du XVII^e^ siècle, le style rouennais apparaît très franchement pour atteindre tout son développement au XVIII^e^ siècle. A ce moment les décors s'affinent, deviennent polychromes, et ce sont des progrès incessants jusqu'à ce que la décoration dite à la corne vienne marquer la décadence. Les produits sont d'une diversité déconcertante par leur forme, par leur variété. De la fabrication rouennaise on peut rapprocher celles de Paris, Vincennes, Quimper et Lille.

A côté de Rouen vient presque en même ligne la manufacture de Moustiers, dans les Basses-Alpes. Elle a pris ses sujets aux meilleures sources françaises et seulement au XVIII^e^ siècle l'influence espagnole se fait sentir avec les grotesques et les scènes polychromes dans le genre d'Alcora.

Le procédé de la cuisson au grand feu, employé encore dans d'autres fabriques, celle de Montpellier et, au commencement, à Marseille, fut complètement délaissé par les manufactures de faïence créées au XVIII^e^ siècle. A cette époque la cuisson au moufle permettait d'acquérir une netteté plus grande avec moins de difficultés. C'était de plus un pas vers cet idéal du délicat que la porcelaine portera si loin. Les faïences de Strasbourg et de Saint-Cloud sont celles qui les premières ont employé ce nouveau procédé avec le plus de perfection. Strasbourg nous a laissé un grand nombre de services de table où les bouquets sont semés à profusion, toujours dessinés avec le plus grand





R.F.

CÉRAMIQUES FRANÇAISES

1. Vase, faïence de Sceaux. — 2. Salière, faïence d'Oiron en forme de petit temple (deuxième période). — 3. Plat en faïence de Rouen, fond ocre. — 4. Vase en Nevers primitif, décors blancs sur fond bleu. — 5. Porcelaine de Sèvres.

soin. Le succès de cette manufacture fut tel que les environs se couvrirent bientôt de nombreuses concurrentes : Lunéville, Niderwiller et Saint-Clément, cette dernière surtout célèbre, ainsi que Paris, par ses faïences blanches à décors en relief. A Marseille même, le grand feu est abandonné et dès lors, la production prend une importance extraordinaire par la quantité et aussi la qualité. Mais de toutes les fabriques de cette époque celle qui a poussé le plus loin le luxe du décor et surtout de la forme, est incontestablement Sceaux, dont les faïences ne sont quelquefois pas très loin de la finesse des pièces de porcelaine.

Montauban, Bellevue près Toul, Bordeaux, avec ses récipients en forme d'oiseaux et quelques manufactures du Nord ont eu aussi un certain succès.

Cependant si la faïence eut en France une large place dans les manifestations artistiques, il était réservé à la porcelaine de satisfaire au goût français du XVIII^e^ siècle. Déjà vers la fin du XVII^e^ la nécessité d'une céramique plus fine se faisait sentir. Des recherches nombreuses et simultanées sont tentées à des endroits différents. Louis Poterat, en 1673 à Rouen, obtient un privilège pour la fabrication de la véritable porcelaine de Chine, mais n'en tire pas parti. A Saint-Cloud au contraire, en 1698, nouveaux essais, dont le résultat est l'apparition de la porcelaine pâte tendre ou porcelaine française. La céramique chinoise nous avait donné l'idée de cette découverte, elle fournit aussi les ornements. C'est ainsi qu'au début nous copions les dessins orientaux.

Nous devons à Saint-Cloud des pièces très fines, d'une grande délicatesse de travail et Lille se complaît à les imiter. L'allure artistique s'accentue avec les porcelaines de Chantilly et celles de Mennecy-Villeroy. Là, les objets précieux se fabriquent en quantité : ce sont des pommes de cannes, des boîtes, des flacons et une infinité de petits bibelots. Sceaux, Orléans, Bourg-la-Reine ont aussi fait de la pâte tendre avec un certain succès. Toute la production, jusqu'au milieu du XVIII^e^ siècle, est entièrement en porcelaine française, et c'est l'honneur de la manufacture de Sèvres d'avoir découvert en France la porcelaine kaolinique ou pâte dure. Cela aujourd'hui nous paraît être d'un intérêt médiocre. Mais cette découverte eut alors un très grand retentissement et permit surtout de redonner à la céramique française une prépondérance que la concurrence étrangère lui faisait perdre chaque jour davantage. Depuis quelque temps en effet, les porcelaines pâte dure allemandes et chinoises affluaient chez nous et leur solidité les faisaient préférer aux produits nationaux. On comprend dès lors que les directeurs de Sèvres aient mis tous leurs soins à cette nouvelle fabrication et aient délaissé peu à peu l'ancien procédé. Aussi la pâte tendre disparaît de plus en plus, et en 1800 elle est complète-

ment abandonnée, — la rectitude du style empire s'accommodant d'ailleurs beaucoup mieux de la porcelaine dure.

Les œuvres de la manufacture de Sèvres, longtemps délaissées, ont aujourd'hui repris la place qui leur était due. Par le goût et le fini des détails, elles ont incarné l'art du XVIII^e siècle. Plus que toute autre, cette fabrique à proximité de Paris, patronnée par le roi, était indiquée pour avoir comme collaborateurs les plus grands artistes aussi bien dans la peinture que dans la sculpture. Leurs principaux chefs-d'œuvre ont été copiés avec le plus grand goût. Sèvres, par la multiplicité, par le raffiné exquis de ses produits, a contribué pour une large part au luxe splendide du XVIII^e siècle. S'occupant surtout de l'intérieur des habitations elle y a semé à profusion des objets d'une beauté remarquable.

Mais sa gloire est aussi d'avoir par la découverte de la pâte dure donné naissance à de nombreuses fabriques qui soutinrent avec elle la concurrence allemande. Ce sont : Clignancourt, Lille, Valenciennes, Orléans, Choisy-le-Roi. Enfin grâce à elle Lunéville et Marseille ajoutèrent à la fabrication de la faïence celle de la porcelaine.

La céramique, art étranger, était devenue bientôt une manifestation nationale. Transformée par le génie français ses progrès furent rapides et elle atteint au XVIII^e siècle une splendeur merveilleuse. Mais plus encore que les autres arts elle devait être atteinte par la Révolution et il faut attendre jusqu'à nos jours pour trouver de nouveau des productions d'une réelle valeur.

E. BAILLY.

V

LA CÉRAMIQUE MONUMENTALE MODERNE

On a tout découvert et tout dit sur la céramique, tant au point de vue historique qu'au point de vue technique. Il reste, cependant, un problème irrésolu, c'est celui de son utilisation dans l'architecture.

Notre époque se préoccupe beaucoup de *matière* en décoration. Trop, car le décor exécuté par des procédés très simples conserve sa qualité esthétique pure, sans tomber dans les recherches d'un luxe ou d'une pauvreté voulus qui en affaiblissent le caractère.

Les nécessités d'ordre économique incitent les constructeurs modernes à imaginer des procédés rapides et à trouver des matières peu coûteuses. Mais si cette préoccupation semble logique au point de vue social, elle est, cependant, inquiétante dans un pays comme le nôtre, dont le passé architectural a tant de puissance qu'il nous retient quand même en arrière, et nous astreint à une comparaison qui s'impose — surtout dans une Revue où l'Idée de beauté pure doit primer toutes autres considérations.

Certes, en architecture, comme en toutes choses, l'évolution s'impose, et il serait puéril de vouloir en nier le principe, ou même de songer à en entraver les conséquences. Cependant il faut reconnaître qu'en art, et surtout en architecture, certaines lois doivent rester immuables en leur essence, parce que la plus légère digression à leur égard devient bientôt la cause des aberrations les plus graves et des décadences les plus profondes du sens esthétique. Or, à propos de céramique, il est impossible d'oublier que nous avons la *pierre*, et que c'est à elle que nous devons le magnifique poème de l'architecture ogivale. Cette pierre, quoi qu'on fasse, restera toujours pour nous l'éternel critérium de beauté et de vérité architecturales qui doit servir à juger sainement tout ce qu'on veut lui substituer pour des raisons — il faut bien, hélas ! l'avouer — presque toujours étrangères au culte de l'art. Eh bien, la pierre des murailles ogivales nous enseigne d'abord que le plein air de notre climat exige des surfaces taillées à arêtes vives, découpées en angles accentués, sculptées en saillies vigoureuses, par plans très simples et isolés les uns des autres jusqu'à la limite extrême au delà de quoi commencerait l'inutile sécheresse. Et cette leçon d'optique plastique et de rectitude linéaire nous est d'autant plus pré-

cieuse que c'est par de tels procédés — en apparence contraires — que l'âme française du moyen âge a pu émotionner la pierre et lui communiquer son impression intense d'infini et de mystère. L'apparence est en ce cas produite en raison inverse du procédé employé, et c'est du pur impressionisme architectural.

Aujourd'hui le *wagnérisme*, qui transforma d'abord notre musique française — cette architecture des sons — et entraîna dans sa voie l'art ornemental — cette autre musique des yeux — n'exerce que depuis peu de temps — et cela pour des raisons qu'il serait trop long d'expliquer ici — une influence manifeste sur notre architecture contemporaine. Or le wagnérisme a eu pour conséquence de substituer dans l'art ornemental d'abord, et maintenant dans l'architecture elle-même, le principe de la continuité, sans solution, de la ligne plastique, à celui des cadences rythmiques interrompues qui résultait du système de division moulurée des parties, base de notre architecture française. Et, par une étrange anomalie, les matières et les procédés qu'on voudrait adopter pour lui servir d'expression semblent, à part la pierre, être en contradiction complète avec ce nouveau principe initial.

Un ingénieur, qui professait il y quelques années à l'École Centrale le cours de stéréotomie du bois, avait l'habitude de commencer chaque fois son cours par cette phrase : « Messieurs, rappelez-vous que le bois ne se forge pas. » Eh bien, depuis l'invasion du wagnérisme en art ornemental et en architecture, on forge tout, le bois, la pierre, le marbre, et l'on veut forger aussi la céramique ; seulement, jusqu'à présent, elle refuse de se laisser forger, et c'est une des raisons principales que l'on peut opposer à son emploi dans l'architecture telle que l'on en comprend actuellement le caractère. Car si la céramique fut un si admirable complément de la ligne dans l'architecture persane, c'est à cause de l'accord absolument adéquat entre la conception de l'idée linéaire et sa réalisation par la matière et le procédé choisi.

Que cherche-t-on, d'abord, dans l'architecture actuelle, conçue d'après le principe wagnérien, si ce n'est la suppression de toute solution de continuité entre chacun des motifs qui composent l'ensemble et que l'on veut relier entre eux, indissolublement, par un linéament ininterrompu depuis la base jusqu'au faîte de l'édifice ? Ne pousse-t-on pas, même parfois, ce désir jusqu'à la suppression presque complète des motifs en les *fondant* — pour ainsi dire — dans une vague plastique qui n'exprime plus qu'un état rudimentaire de la forme ; en substituant ainsi peu à peu la sculpture à l'architecture proprement dite, dans un développement à l'ampleur duquel la céramique se trouve, en son état actuel, dans l'impossibilité de s'associer parce qu'elle ne peut

s'édifier qu'à l'état fragmentaire, et figurer la continuité d'une forme de grande dimension, telle qu'en exigent les linéaments architecturaux modernes ; parce qu'en un mot, elle ne se *forge* pas. Parce que, si les solutions de continuité peuvent se dissimuler adroitement dans la pierre, elles restent forcément très apparentes entre chaque fragment céramique, et forment une série d'interruptions plus ou moins régulières, mais toujours très *visibles*, du rythme décoratif mis ainsi en contradiction avec son principe même. Voici pour la ligne. Quant à l'*effet*, il est facile de constater que la céramique n'a pas la souplesse sculpturale de la pierre, et qu'elle ne peut atteindre aux finesses que l'on réclame d'elle. Ses profils, en raison même des nécessités de la fabrication, restent arrondis, sans accents dans les angles, sans vigueur dans les saillies dont les plans, jamais fermes, prouvent que si la céramique est un art de *modelage*, ce n'est pas un art de *sculpture*, ce qui n'est pas du tout la même chose au point de vue architectural. Et l'on peut même ajouter que c'est surtout, et avant tout, en son rapport avec l'architecture, un art de peinture. C'est ainsi que l'ont compris les Persans, ces rois de la céramique monumentale, qui en ont fait tout simplement une gigantesque enluminure de surfaces linéaires. Et ici se pose la grande question des colorations céramiques considérées au point de vue architectural.

Mais on doit bien distinguer, tout d'abord, les qualités inhérentes à la céramique en tant qu'objet d'art — qualités remarquables d'ailleurs, dans la céramique moderne — d'avec celles que nécessiterait son intervention dans l'architecture et dont on paraît peu se douter, il faut le dire tout de suite. Un objet de dimension restreinte, qu'on a sous les yeux, qu'on prend dans les mains, peut et doit posséder des finesses de matière, de forme et de coloration qui, invisibles de loin, seraient inutiles par conséquent, et même nuisibles à l'aspect qui s'impose aux distances et aux dimensions architecturales ; mais cela ne veut pas dire que d'autres finesses, d'un genre tout différent, ne leur soient pas indispensables. Seulement, dans le premier cas, la recherche de ces finesses s'exerce sur des réalités contingentes qui produisent, *de près*, sur l'œil, leur action directe, alors que, dans le second cas, elles ne peuvent qu'isolément concourir à la formation des phénomènes d'optique qui seuls produisent la totalité d'aspect *à distance*. Ceci est la base de la théorie de l'impressionisme appropriée à la décoration architecturale, et je vais l'expliquer en démontrant son application dans la céramique monumentale persane, à laquelle il faut, en somme, toujours revenir.

Quand on considère un carreau de faïence persane, en tant qu'unité d'un ensemble décoratif, on remarque que les rythmes ornementaux de forme et

de couleur y sont toujours combinés de façon à relier l'unité au groupe, et le groupe aux autres groupes composant l'ensemble, sans que chaque unité perde, cependant, pour cela son autonomie équivalente en fonction décorative; en un mot que tout y est rigoureusement symétrique. La coloration se compose généralement d'une base de modulation à deux tons de petit intervalle — bleu et bleu vert, par exemple, — auxquels s'ajoute, par contraste de quantité minime, un troisième ton à très grand intervalle — un rouge foncé, par exemple. Cette harmonie tertiaire se répartit sur le fond par groupes de formes colorées, de dimensions petites relativement à l'ensemble, qui, *vues de près*, apparaissent très précisément limitées, parfaitement isolées, ne se confondant et ne se superposant jamais, mais qui, *vues de loin*, se mélangent *physiquement*, en raison des phénomènes optiques de la vibration des ondes, dans une totalité générale d'autant plus délicate et lumineuse que les trois tons qui la composent, en restant isolés, conservent chacun la qualité entière de force colorante qui lui est propre, et que la disposition rigoureusement symétrique permet à chacun de vibrer en proportion constante relativement aux autres. C'est là du pur impressionisme architectural.

Or que se passe-t-il dans la céramique d'objet d'art moderne? La solution de continuité y est proscrite pour la couleur comme pour la forme. Proscrite au point qu'on tend de plus en plus à la suppression complète du *décor*, que l'on remplace par des effets de couleurs *chimiquement* mélangées qui inondent de leurs coulures diaprées la totalité de la forme. *Vus de près*, ces effets, résultant des hasards d'une ignition plus ou moins savamment dirigée sont souvent très imprévus, très rares, très précieux, et parfois même d'une signification esthétique intéressante. Mais *vus de loin*, ils perdent toutes les qualités de leur réalité contingente sans pouvoir acquérir jamais celles indispensables à l'impressionisme architectural. Et la céramique monumentale ainsi traitée ne peut aboutir qu'à la création de bibelots monstres.

J'ai cherché à définir ici l'anomalie qui existe entre les tendances de l'architecture contemporaine et les moyens d'expression dont dispose actuellement la céramique que l'on rêve de lui associer. J'ai rappelé pour cela du passé les formules esthétiques les plus typiques qui me paraissent se dégager de son étude à ce point de vue spécial. Est-ce à dire qu'il faille s'éterniser à les suivre? Non, car j'ai dit, en commençant, que l'évolution s'impose. Seulement elle doit se produire dans les conditions logiques déterminées par la raison, et cette raison nous indique que si l'Art se vivifie sous l'influence des contrastes, il s'anémie dans les contradictions. A moins qu'un céramiste de génie.....

EDME COUTY.

LE CARNET DE L'AMATEUR

L'ART ET LE FISC

En 1772 on imposa en France les livres imprimés à l'étranger. — « Eh ! quoi, s'écria Voltaire, on craint l'exportation du blé et l'importation des idées ! »

En matière fiscale la logique est peut-être chose superflue. Voyez plutôt ce que ce contraste amène entre deux projets de loi, rédigés en même temps, l'un en France, l'autre en Italie. Pour tout bon Français, ce serait un délit d'*importer* en France un objet d'art ancien, et pour ce faire légalement on voudrait le contraindre à payer une indemnité de 20 °/₀ à cause du préjudice qu'il cause à la France ; pour tout bon Italien, c'est un délit d'*exporter* un objet d'art ancien et on veut lui infliger la même taxe du 20 °/₀. Je ne vous dis rien du bon Français, si par aventure il achetait un objet d'art en Italie avec l'intention de l'apporter en France : cela lui coûterait le 40 °/₀ sur une valeur estimée par des experts arbitraires ou un joli procès qui durerait au moins trois ans.

Au XIII^e^ siècle, les États italiens ayant besoin de métal pour leur monnayage, récompensaient et comblaient d'honneurs les marchands vénitiens qui l'apportaient, et punissaient de mort ceux qui essayaient sans succès de l'exporter. On a vu que le système ne valait rien, car les hommes craignent souvent plus le blâme moral que la mort et se moquent des lois dont l'injustice est flagrante.

Le projet de loi que l'on présente au Parlement italien est en opposition avec deux lois fondamentales des statuts italiens : celle de la propriété privée et celle de l'expropriation pour cause d'utilité publique. Le rédacteur du projet s'efforce, il est vrai, de démontrer que la nouvelle loi est conforme sinon à la lettre, au moins à la pensée contenue dans ces statuts ; mais son raisonnement sonne faux.

En effet, le Gouvernement commence par dire qu'il ne reconnaît pas à l'objet d'autre valeur vénale que celle qu'il peut avoir pour des collectionneurs italiens, tandis que par les tracasseries et les pertes d'argent qu'il occasionne aux collectionneurs, il est en train de détruire complètement en Italie le goût des collections. IL N'Y A PLUS EN ITALIE QU'UN NOMBRE EXTRÊMEMENT RESTREINT DE COLLECTIONNEURS ; et depuis qu'on applique sévèrement les principes de l'édit Pacca, les collectionneurs ont diminué de 60 °/₀. Il est très amusant de voir avec quelle désinvolture on essaie, en Italie, de démontrer que l'*unique* souci du législateur est de protéger les œuvres d'art, quand, au contraire, cette loi est purement fiscale

et néfaste à la culture artistique. Faites la guerre si vous voulez aux antiquaires, mais alors soyez logiques avec vous-mêmes et mettez en tête de la loi : « *Le commerce des antiquités n'est pas permis en Italie* »; et ne créez pas cette contradiction de concéder à ces antiquaires des patentes qui rapportent de grosses sommes, et ensuite de les comparer impunément dans vos projets de loi à des oiseaux de proie « *dagli occhi grifagni* ». L'Antiquaire fait son métier, comme vous faites le vôtre, et partout il y a des brebis galeuses et d'honnêtes gens. J'ai connu un antiquaire de goût très sûr, profondément épris des choses d'art et qui a été un grand patriote; j'ai nommé Castellani. Eh bien, il était heureux comme un enfant qui ferait une niche, quand il avait pu éluder ce qu'il appelait « *la legge birbona* », et passer en fraude un objet d'art qu'il destinait au British Museum.

L'État a un droit ABSOLU sur les monuments historiques, sur ces monuments qui ont été créés pour la place publique et qui font partie du *paysage historique*; mais on ne peut lui reconnaître aucun droit sur les objets qui ont été créés pour l'intimité de la famille, et qui ont été toujours gardés dans cette intimité. Si ces familles aujourd'hui les vendent après les avoir pieusement sauvegardés quand d'autres ne pensaient qu'à briser et à profaner, c'est parce qu'elles y sont poussées par la nécessité, et il est triste de penser qu'une loi, soi-disant d'utilité publique, autoriserait l'État à leur arracher ces objets moyennant une indemnité bien inférieure à leur valeur vénale.

Si l'État veut que cette loi soit respectée par les honnêtes gens il faut qu'il donne les garanties les plus sérieuses que l'objet choisi par lui sera payé à sa juste valeur et qu'il mette de côté des faux-fuyants comme ceux-ci : *une valeur locale, délais d'achat*, etc. Mais voilà le pont aux ânes : l'Italie n'a pas les moyens d'acheter tout ce qui est intéressant pour ses musées et elle montre vis-à-vis des autres États une jalousie féroce toutes les fois qu'un objet d'art italien est accueilli dans un musée étranger. Pour ma part, je ne conçois pas la raison de cet exclusivisme et je voudrais voir plutôt l'Italie s'enrichir d'objets d'art flamands, allemands, français, anglais, car elle est si riche en objets de la Renaissance italienne qu'elle ne peut aujourd'hui qu'en accroître le nombre sans modifier de beaucoup la portée didactique de ses collections; tandis qu'il serait très important que ses artistes soient mieux renseignés sur les qualités des arts étrangers.

Du reste, l'Italie au lieu de combattre l'initiative privée ferait mieux de la favoriser. L'État en Italie et en France veut être le grand maître de la culture artistique; mais, par la faute de sa bureaucratie somnolente, il s'y prend généralement d'une façon très maladroite, et souvent ce qu'il aurait de mieux à faire c'est de s'immiscer le moins possible dans les affaires qui concernent l'Art, car ses caresses officielles n'arrivent qu'à rendre l'Art bien malade.

L'Art vit de liberté, il craint les paperasses administratives, il a horreur des discours officiels. Quant aux agents du fisc, ils devraient apprendre que l'Art n'est pas *seulement* un objet de luxe.

L'AMATEUR.

Le Gérant : M.-A. DESBOIS.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

LE

CABINET DE FRANCE

I

UN MUSÉE OU L'ON TRAVAILLE

On se plaint volontiers en France — et non sans raison — de la difficulté qu'éprouve à travailler utilement dans les galeries de nos riches musées, toute personne de bonne volonté non revêtue, pour l'aider, de cette puissance que confère chez nous, à celui qui en est investi, un titre officiel.

Heureusement il existe une exception, un musée pour lequel cette critique ne saurait être de mise, une admirable collection nationale dont le caractère et l'organisation permettent à ses conservateurs d'établir entre les œuvres qui sont confiées à leurs soins et le public non diplômé, un contact profitable aux grands intérêts artistiques : et c'est grâce à cela que le Cabinet de France est un musée où l'on travaille.

Un conservateur d'un musée étranger constatait un jour ce fait devant moi de la manière la plus flatteuse pour notre amour-propre national. En outre il y trouvait ingénieusement la preuve que pour éloigner les curieux indiscrets, il n'était point besoin de reléguer les conservateurs en des pièces écartées, sans communication directe avec les collections dont ils ont la garde ; il affirmait que le haut caractère de science de cet établissement suffisait pour tenir à l'écart les questionneurs superficiels, et attirer au contraire les vrais laborieux, toujours assurés de trouver l'accueil le meilleur auprès des hommes éminents qui, sous la direction générale d'un de nos numismates les plus réputés, se partagent la surveillance des diverses collections.

C'est que le Cabinet de France a adopté une très heureuse méthode d'exposition qui lui permet en même temps et de satisfaire la simple curiosité du

public, et d'encourager la studieuse recherche des travailleurs, toutes deux aussi respectables l'une que l'autre : quatre jours par semaine sont strictement réservés aux travailleurs, pour lesquels, les traitant en confrères et presque en collaborateurs, on ouvre les vitrines et les tiroirs avec une inépuisable bonne grâce au gré de leurs besoins, et deux autres jours sont affectés au public qui n'ayant pas les mêmes besoins se contente d'un simple coup d'œil.

Organisation salutaire, bien digne d'un grand pays qui veut se voir à la tête des arts. Ne pourrait-on, au moins un jour par semaine, ou à certaines heures, adopter une mesure de ce genre pour le Louvre, puisque les conservateurs, craignant sans doute des indiscrétions trop répétées, ont mis des distances telles entre les collections et leurs bureaux, relégués sous les combles, que les travailleurs sont privés, par force majeure, dans notre grand musée, du concours empressé que les savants du Cabinet de France leur donnent rue de Richelieu, avec une bonne grâce si parfaite ?

Quoi qu'il en soit de cette idée et sans y insister pour le moment, nous nous bornons à désirer qu'on l'étudie en haut lieu, en prenant exemple sur ce qui se passe au Cabinet de France dont nous allons parcourir rapidement les richesses principales, et souhaitons que ce bref résumé d'ensemble incite nos lecteurs à la fois aux recherches érudites et aux simples visites par pure jouissance d'art, dans ce rare et précieux musée.

Parmi toutes les collections françaises, le Cabinet de France peut faire parade des titres de noblesse les plus éminents et les plus respectables, et dans la préface du *Guide illustré* qu'il lui a consacré et qui nous est, pour ce bref historique, du meilleur secours, son conservateur actuel, M. Ernest Babelon, les rappelle avec la plus légitime fierté : « *Les origines primordiales de ce beau musée, peut-être le plus ancien du monde, se perdent dans les siècles du moyen âge* » (p. VI). Si le hasard nous a conservé le catalogue de la collection de gemmes et joyaux formé par Philippe-Auguste, il ne nous est point permis d'en conclure que le rival de Richard Cœur de Lion fut le premier fondateur du Cabinet de France, car en cela le Capétien ne faisait qu'imiter ses prédécesseurs les rois antérieurs, auquel il serait peut-être juste d'attribuer cet honneur, sans savoir au juste lequel peut en tirer vanité.

Cette tradition de la cour de France fut d'ailleurs continuée même par ceux des rois qui, comme Jean le Bon ou Charles IX, vécurent en des temps sinistrement troublés, et en apparence peu faits pour laisser le chef de l'État s'abandonner aux pures jouissances de la numismatique. Et cependant le nom de ces princes doit figurer à côté de ceux plus attendus de Charles V, de François Ier, de Henri II, de Catherine de Médicis. Ce fut

1. — TORSE D'APHRODITE ANADYOMÈNE (MARBRE)

2. — TÊTE D'APHRODITE OU DE NIKÉ (MARBRE ATTIQUE)

3. — LA STÈLE DE MELITTA (MARBRE)

Charles IX qui constitua administrativement le Cabinet des Médailles, ce fut Henri IV qui, en 1602, pour le sieur Rascas de Bagarris, créa la charge de *Maître* ou *Intendant des Cabinets des Antiques du Roy.*

Les hasards qui pour tant de musées furent si préjudiciables, pour le Cabinet de France tournèrent toujours à son meilleur profit, car si Louis XIII ingénument avouait son peu de goût pour les collections savantes, son frère, ce Gaston d'Orléans dont les mécontents jouèrent si souvent contre Richelieu, pour le plus grand danger du royaume, se reposait du rôle d'opposant tenu par lui de plus ou moins bon cœur, en s'adonnant avec passion au culte des antiques. Et en 1660, à sa mort, il légua ses collections à son neveu Louis XIV, lequel les confia avec le richissime vieux fonds de ses ancêtres, à la garde de Bénigne Bruno, seigneur de Montmurar, bibliothécaire du feu duc d'Orléans, lequel en même temps eut à y incorporer le cabinet d'Hippolyte de Béthune, neveu de Sully, don généreux de ce collectionneur.

Ce fut à l'assassinat de Bruno, en 1666, que le Cabinet de France, sous la direction de Pierre de Carcavi, fut installé à la Bibliothèque, rue Vivienne, où l'enrichirent à l'envi voyageurs et collectionneurs. Louis XIV l'emmena à Versailles en 1684, Louis XV le fit ramener à Paris de 1720 à 1741, sur l'initiative de Claude Gros de Boze, et on l'installa rue Colbert, entre la rue Vivienne et la rue Richelieu, en des salles que somptueusement décorèrent Vanloo, Boucher et Natoire. En 1765 une collection magnifique y entra, celle du comte de Caylus; la Révolution qui, un moment, maintint en prison le conservateur, l'abbé Barthélemy, en 1793 enrichit le Cabinet de France des épaves des trésors dispersés des églises, et Napoléon en fit autant des dépouilles de l'Europe. Mais pour ces dernières, en 1815, les Alliés en exigèrent la restitution.

Dans le cours du dernier siècle, des dons magnifiques comme celui du prince Torlonia en 1845 et du duc de Luynes en 1862, et des acquisitions heureuses exigèrent en 1865 un changement de local. Les legs de Janzé, Blacas, Oppermann, de Witte eurent vite fait d'emplir les nouvelles salles, et les legs G. Grignon de Montigny et O. Pauvert de la Chapelle, en 1899, fermèrent le XIX^e^ siècle par un enrichissement considérable du Cabinet de France.

Le XX^e^ siècle verra un nouvel aménagement de ce riche musée dans les salles qu'on bâtit pour lui rue Vivienne, et à la veille de ce nouvel aménagement, qui sera en tous points digne de sa richesse, nous avons cru intéresser nos lecteurs en passant en revue brièvement pour eux ces somptueuses séries d'œuvres d'art excellentes, ce qui, nous l'espérons, les encouragera à aller travailler au Cabinet de France.

LE MUSÉE.

II

LES ANTIQUES

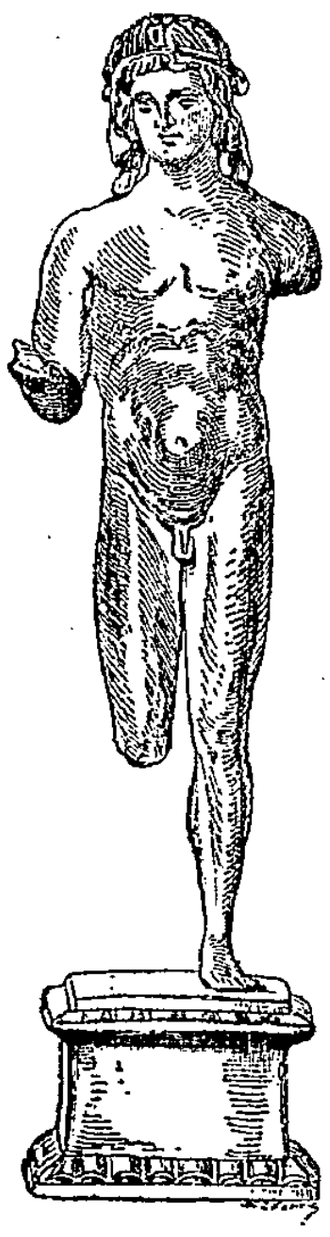


FIG. 1. — APOLLON
BRONZE GREC
(COLL. JANZÉ, N° 108).

Le Cabinet de France est un musée d'intimité. On ne s'y sent pas dans une de ces prisons de l'art où les chefs-d'œuvre ont l'air de souffrir. Lorsqu'on y pénètre, on se croirait plutôt chez un collectionneur accueillant, qui montre libéralement ses trésors et nous les laisse tenir dans la main pour que nous en jouissions à loisir. D'ailleurs le Cabinet de France est l'ancien Cabinet du roi, et c'est bien une collection royale, enfermée dans ses meubles de Versailles (un peu démocratisés seulement), que nous y venons visiter.

Le choix même des *antiques* qui la composent la différencie d'un froid musée. Les amateurs de jadis savaient goûter un tel ensemble de menus chefs-d'œuvre, statuettes, vases, joyaux et médailles, abrégé de tout l'art grec et romain. Ils avaient raison, car chacun de ces chefs-d'œuvre doit nous faire évoquer au passage les plus belles époques de l'antiquité païenne.

I

Le Cabinet de France n'est pas destiné aux statues, et pourtant on y trouve d'admirables fragments de marbre, paros ou pentélique, où survit l'âme hellène; on y trouve même d'importants bas-reliefs égyptiens, ceux de la *Chambre des rois* (XVIII^e^ dynastie), et le *Zodiaque de Dendérah* : dès le seuil, ils nous avertissent que nous entrons dans le sanctuaire d'un très lointain passé. Mais je ne puis que les mentionner, comme je ne puis que mentionner les inscriptions et les stèles funéraires, souvenirs de la piété grecque envers la mort, qui bordent l'escalier et ornent le vestibule. Ces précieux débris nous parlent des grands siècles d'autrefois. Jetons-leur un rapide coup d'œil, et allons ensuite droit aux chefs-d'œuvre.

Le plus célèbre était naguère une tête colossale de déesse, trouvée, croyait-on, sur le Parthénon, et que, pour ce motif, on attribuait bravement à Phidias. Ce buste n'est ni sans gravité ni sans grandeur ; toutefois, personne aujourd'hui n'ose y voir un ouvrage du sculpteur de l'Athéna Parthénos (Pl. XLIV, 2). Mais si le Cabinet de France n'a plus l'orgueil de posséder un Phidias, il montre un des plus beaux torses nus d'Aphrodite que l'art grec ait produits : tout mutilé qu'il est, il garde sa splendeur. Le duc de Luynes qui l'a donné au musée l'avait acheté à Rome scrupuleusement restauré : dilettante érudit, il n'a voulu posséder de cette Aphrodite Anadyomène, l'ardente déesse naissant de l'écume de la mer, que ce qu'en avait réellement sculpté le statuaire grec, contemporain de Scopas, et il a supprimé la tête, les bras et les jambes dus au restaurateur moderne : le torse à lui seul, d'ailleurs, riche et harmonieux, jeune et puissant, noblement rythmé, embelli encore des cheveux épars qui ondoient sur le dos de la déesse, est assez éloquent sans le secours de membres étrangers. Devant ce corps sans visage, nous reconnaissons au premier coup d'œil Aphrodite (Pl. XLIV, 1).

L'autre statue du Cabinet de France n'a rien de commun avec la déesse de la beauté : c'est un aegypan au masque ironique et bestial, aux pieds de chèvre en partie mutilés (Pl. XLV, 3). Haut relief plutôt que statue, il a décoré jadis une porte ou soutenu une corniche; la peau de faon qui le revêtait, faite de porphyre incrusté sans doute, a été arrachée ; une partie du bras qui tient une forte branche de lierre a été brisée aussi ; malgré ces injures du temps, c'est une œuvre pittoresque et vigoureuse ; rapportée d'Orient au XVIII^e^ siècle, elle provient d'un atelier grec d'Asie Mineure, de l'époque des successeurs d'Alexandre.

Outre ces beaux fragments, le Cabinet de France possède des bustes antiques de premier ordre : un joli Ganymède, inspiré du style praxitélien ; une des meilleures répliques de cette tête de vieillard qu'on appelait jadis Sénèque, quoiqu'elle soit de style hellénistique, et à qui aujourd'hui on donne le nom du poète Hipponax ; un magnifique buste de femme, grave, noble et pur, où l'on reconnaît une reine d'Égypte, sans doute Arsinoé, qui fut à la fois la sœur et la femme de Ptolémée IV ; un petit portrait de Corbulon, rude et énergique ; une tête enfantine, d'une grâce innocente et charmante, et qui est cependant celle de Néron, mais avant qu'il fût même ce *monstre naissant* qui se défit de Britannicus ; puis d'autres têtes de marbre, souvent incomplètes, dont la beauté nous révèle, malgré les mutilations, des dieux et des déesses ou d'élégantes Romaines du premier siècle de l'Empire.

Le plus fameux de ces bustes est pourtant celui d'un inconnu : je veux parler de ce buste funéraire, d'un art si simple et si caractéristique, qu'une

inscription du piédouche nous dit être le portrait de Marcos Modios Asiaticos, médecin de l'école des *méthodiques* ; sur la poitrine est gravé un distique imité de l'Odyssée et qui est un adieu au mort : « Asiaticos, médecin méthodique, mon maître, salut ! toi dont l'âme a vécu bien des joies et vécu bien des peines ! » (Pl. XLV, 2). Cette œuvre du 1er siècle de notre ère, trouvée à Smyrne vers 1700, a appartenu à Pontchartrain, puis au duc de Valentinois, qui en 1751 la légua à Louis XV : ainsi entra au Cabinet de France un des chefs-d'œuvre du portrait ; un tel art nous émeut directement et sans effort : tout son charme est fait de vérité.

Un autre marbre enfin, quoique d'une inspiration toute différente, révèle encore un statuaire de génie : il représente une danseuse, et, s'il est gravement mutilé (la tête, les bras et les pieds manquent), le beau corps onduleux qui se renverse en arrière, et dont la molle draperie ne cache pas les lignes et laisse nus d'ailleurs l'épaule et le sein droits, ce corps long, flexible, svelte, tout animé d'une fièvre pétulante et gaie, a reçu des blessures et de la blonde patine des siècles une sérénité grave qui se mêle à son âme joyeuse et mouvementée, — accord presque étrange et d'une heureuse harmonie ! Le Musée de Berlin possède une réplique trois fois plus grande de cette statuette ; celle du Cabinet de France n'est pas la moins belle (Pl. XLV, 1). Ce sont des œuvres ioniennes sans doute, et du IIIe siècle avant notre ère : elles sont des privilégiées, car elles respirent tout à la fois la grâce, la gaîté, la noblesse, la vie.

II

Ces marbres suffiraient à la gloire d'un musée. Mais les petits bronzes du Cabinet de France sont plus exceptionnels encore : les amateurs et les érudits les préfèrent unanimement à ceux du Louvre. Rien que par eux on illustrerait une histoire des écoles de sculpture de la Grèce.

Quelques grossières idoles de marbre, provenant de l'archipel ionien, donnent au visiteur une idée de ce que fut l'art grec de la préhistoire. Cet art entre dans la période d'évolution historique vers la fin du VIIe siècle, et, au VIe, s'épanouit en nombreuses écoles. Or, le Cabinet de France possède et des bronzes très primitifs, et de nombreux bronzes du VIe siècle, d'Orient ou d'Occident, grecs ou étrusques, Apollons, Hermès, Héraclès, Athénas, satyres, divinités marines, guerriers barbares. De l'époque où l'art archaïque atteint à une sorte de vigoureuse et âpre perfection, les monuments sont nombreux : sans parler de la jolie Aphrodite tenant une pomme, qui est une imitation de la statue d'Anténor, à l'Acropole d'Athènes, mais une imitation tardive de ce

1. — DANSEUSE GRECQUE (STATUETTE EN MARBRE)

2. — MARCOS MODICS ASIATICCS (BUSTE EN MARBRE)

3. — SATYRE S'APPUYANT SUR UNE BRANCHE DE LIERRE (HAUT RELIEF EN MARBRE)

marbre fameux, ni d'une petite réplique de l'Apollon Didyméen qui est trop loin de valoir le grand bronze du Louvre, je citerai avant tout l'Héraclès combattant donné par le commandant Oppermann (Fig. 2). Nu, arqué sur les deux jambes, il se précipite en avant, en brandissant sa massue; il vient de briser la corne d'Achéloüs et la tient encore dans sa main tendue; tout son rude visage contracté exprime le désir de frapper et l'ivresse de vaincre; tout son corps trapu et musclé participe à l'action; jamais l'énergie virile n'a été traduite dans un style plus direct, plus ferme, plus scrupuleusement concis : cette statuette raconte nettement l'idéal d'un siècle robuste, volontaire, héroïque, ardent et prompt à agir, qui déifia la force physique et le courage orgueilleux.

FIG. 2. — HÉRACLÈS COMBATTANT. BRONZE ARCHAIQUE (Vᵉ SIÈCLE) (COLL. OPPERMAN, Nº 518).

De l'école attique du vᵉ siècle, quelques bronzes donnent une juste idée : c'est un éphèbe nu, et une Pallas long vêtue, coiffée du casque corinthien, qui proviennent de la collection Luynes, excellentes œuvres, d'un style serré, distingué et grave; c'est encore un manche de miroir représentant une jeune fille droite dans sa tunique; elle ressemble à l'une des pseudo-danseuses d'Herculanum; ses bras soutenaient le miroir placé au-dessus de sa tête, mais ils ont disparu (Fig. 3). Ces statuettes d'une facture précise respirent toutes cette sérénité que l'art de Phidias répandit parmi les dieux de pierre ou de métal. Un autre bronze, légué par le vicomte H. de Janzé, nous donne une idée exacte de l'art de Polyclète, le rival de Phidias : c'est un *Diadumène*, la meilleure reproduction peut-être que nous possédions de ce chef-d'œuvre du maître argien : chef-d'œuvre terrestre, et non point divin comme ceux de Phidias; ce *Diadumène*, ce n'est qu'un corps viril, mais harmonieux, fort et sain. Dans une autre vitrine on voit un jeune satyre de bronze qui est une imitation tardive du *Doryphore* de Polyclète : ce n'est déjà plus son style si franchement réel; l'imi-

tateur a voulu amollir ce corps de guerrier, et il a sculpté, non plus un lancier, mais un dieu élégant comme ceux que rêvait Ovide.

FIG. 3. — STATUETTE DE JEUNE FILLE AYANT FORMÉ LE MANCHE D'UN MIROIR. — CL. HACHETTE

Plus on descend le cours des siècles, plus les œuvres se multiplient. Une charmante statuette d'Apollon, malheureusement mutilée, qui fait partie du legs Janzé, représente la transition de l'art de Phidias à celui de Praxitèle, et rappelle l'Apollon de Mantoue et le grand bronze du Musée de Naples ; c'est un dieu adolescent et doucement rêveur, au corps presque féminin, qui ne ressemble plus au robuste Apollon Didyméen (Fig 1). Un jeune athlète discobole, dont le disque manque d'ailleurs, figure grêle mais charmante, évoque le goût praxitélien, porté vers la délicatesse plus que vers la force. L'influence du style de Lysippe est manifeste dans deux excellents bronzes de la collection Luynes, un athlète nu, debout, les bras mutilés, et un Alexandre-le-Grand nu aussi et casqué, debout, la main levée, le corps et les jambes posés comme le corps et les jambes du fameux *Apoxyomenos*.

A partir de l'époque hellénistique, les œuvres qu'il faudrait citer sont de plus en plus nombreuses ; je ne signale que celles qui sont hors de pair : un *Hermès* coiffé du pétase, un *Satyre* qui tenait un rhyton dans sa main levée (Fig. 4), grand bronze d'une facture minutieuse mais d'un style large et puissant, le Céphale assis, d'une expression si finement songeuse (Pl. XLVI, 3), le *Combattant* qui ressemble à l'athlète d'Agasias d'Éphèse, pièce célèbre léguée par le duc de Blacas, l'Iphyclès, et l'Aphrodite remettant sa sandale, de la collection Janzé ; puis trois têtes de Méduse dont chacune a une expression différente : la plus ancienne, qui est la plus belle, a le visage convulsé d'épouvante ; une autre, les cheveux épars, les ailes palpitantes, le cou tendu, lève un regard plein de tristesse, mais qui déjà n'exprime ni ne répand l'effroi (Pl. XLVI, 2) ; la troisième est calme et songeuse : la mélancolie empreinte sur son visage est résí-

FIG. 4. — SATYRE DANSANT (BRONZE, N° 426).

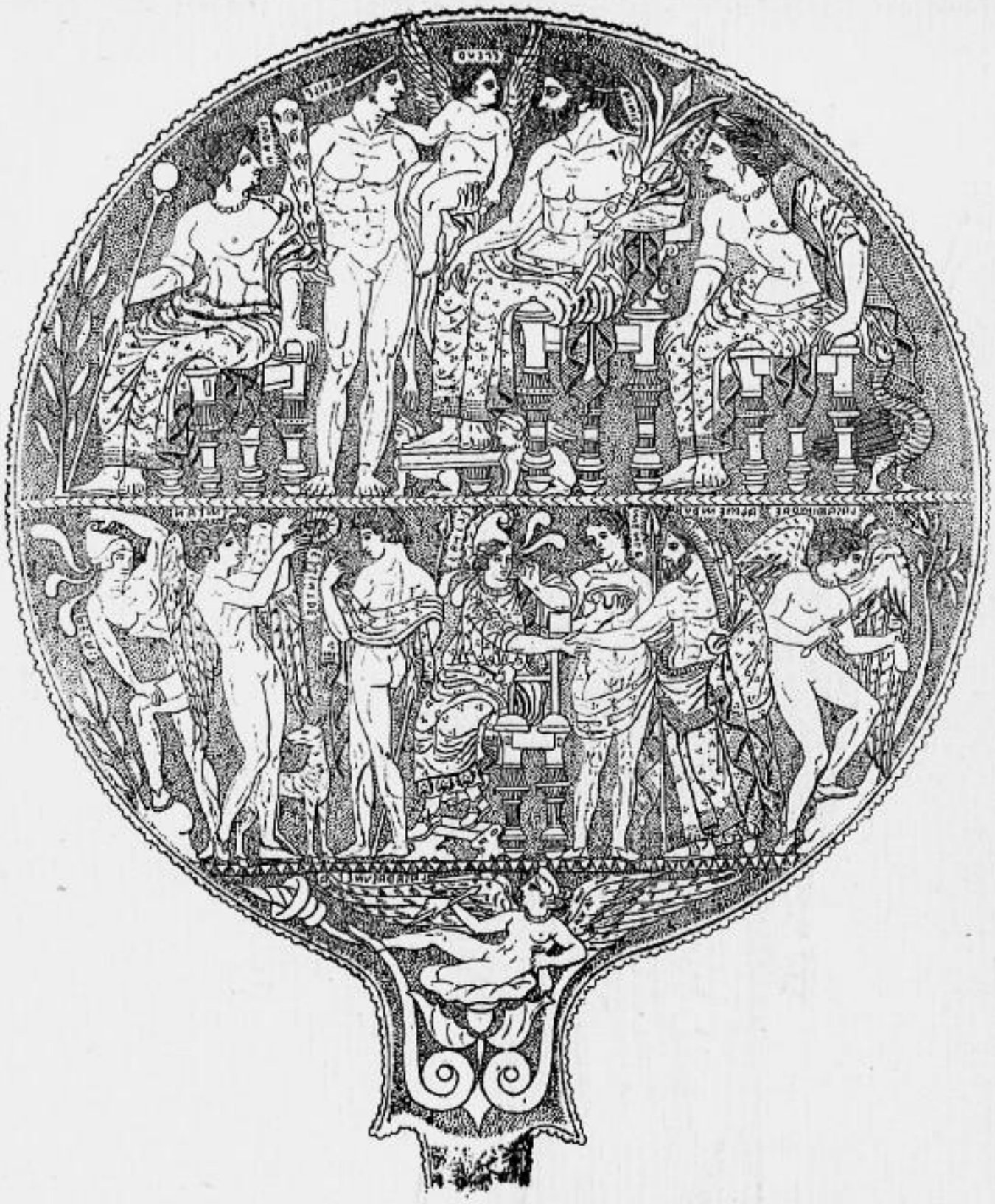


FIG. 5. — MIROIR ÉTRUSQUE ORNÉ DE SUJETS GRAVÉS. HERCULE DANS L'OLYMPE. HÉLÈNE ET AGAMEMNON A LENCÉ (BRONZE, N° 1287).

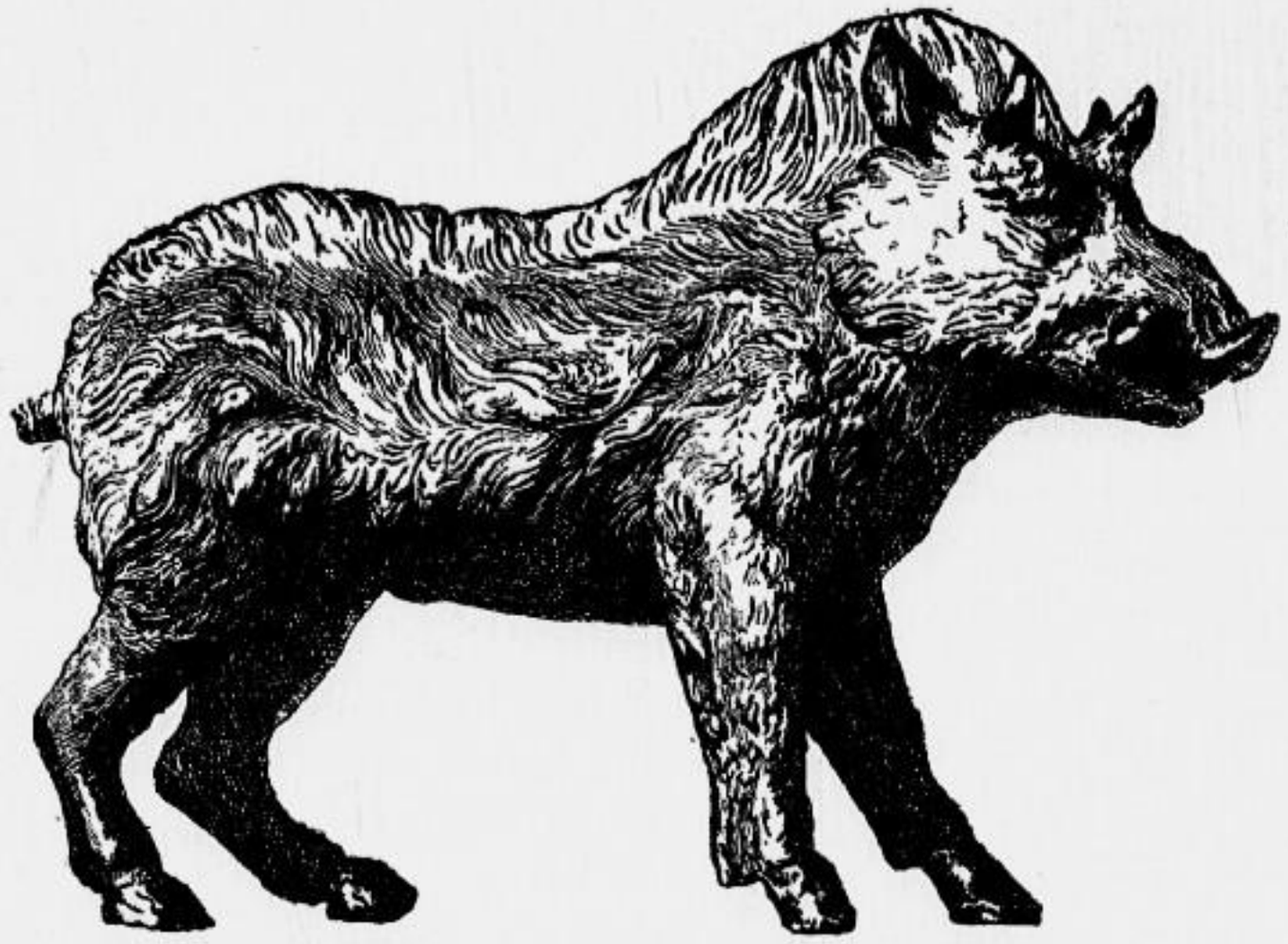


FIG. 6. — SANGLIER GAULOIS A TROIS CORNES. BRONZE TROUVÉ EN BOURGOGNE (N° 798).

FIG. 7. — BUSTE D'UN ROMAIN (GRANDEUR NATURE)

(COLL. LUYNES, N° 857).

gnée et presque tranquille (Pl. XLVII, 2). Un autre bronze est un chef-d'œuvre qui n'a pas d'équivalent : il figure un nègre nu, debout, qui joue d'un instrument de musique ; l'instrument a disparu, mais on sent le corps tout entier balancé par le rythme de la chanson : c'est un corps maigre, osseux, souple, serpentin, aux jambes longues et grêles, aux larges pieds, aux bras décharnés ; la tête très inclinée, trop grosse pour ce corps, exprime la souffrance, une longue souffrance obscure, doucement plaintive, mais qui ne se révolte pas ; d'une technique admirable et impeccable, ce bronze est en outre d'un réalisme très curieux et assez rare dans l'art grec ; une merveilleuse patine verte ajoute encore à la valeur de la statuette, une des plus précieuses du musée.

Après ces statuettes, il faut mentionner quelques bustes de bronze, de grandeur naturelle : une magnifique tête de Cybèle couronnée de tours, le buste d'un prêtre d'Isis, un Scipion, un Tibère, et dans la collection Luynes, une tête de Romain, énergique, autoritaire, dure, et, cependant sculptée avec un réalisme si minutieux que les cils et les poils de la barbe, sur la joue et le menton rasés, sont indiqués un à un : l'accord de cette technique si soucieuse du détail, avec un style très large et de grand caractère, rend particulièrement intéressant ce très beau buste qui date, sans doute, de la République (Fig. 7).

Le Cabinet de France possède encore de curieux miroirs grecs et étrusques ornés de dessins incisés (Fig. 5), un beau trépied étrusque, quantité de bronzes de mobilier, clés, roues, strigiles, poids, balances, lampes, candélabres, cistes, vases, etc., et des bronzes gaulois, notamment un sanglier à trois

FIG. 8. — STATUETTE MASCULINE (BRONZE) CL. HACHETTE

1. — DANSEUSE (TERRE CUITE

2. — MÉDUSE (MÉDAILLON BRONZE)

3. — CÉPHALE (FIGURE D'APPLIQUE EN BRONZE)

cornes (Fig. 6) et un tronc surmonté d'une *Épona* à cheval, qui sont bien connus des amateurs de nos antiquités nationales.

C'est l'antiquité qui survit dans ces mille objets ; non seulement ils nous en ont transmis l'idéal esthétique : ils l'éternisent tout entière.

III

Moins complète que la collection des bronzes, la collection des terres cuites du Cabinet de France est cependant précieuse. Ces figurines d'argile représentent l'art antique sous sa forme la plus familière : elles sont d'humbles images de dévotion, ou de modestes offrandes aux morts, ou de petits objets d'art peu coûteux, ou même des jouets, de simples poupées. Mais parce que les coroplastes qui les modelèrent avaient reçu en naissant le don du génie grec, elles vivent, et leur vie silencieuse répand le charme de la grâce et de la beauté.

Tous les peuples d'Orient ont possédé des statuettes de terre cuite : minuscules momies égyptiennes, rois assyriens dans une attitude hiératique, quadriges chaldéens que dirige un couple royal, Astartés phéniciennes tenant une colombe, menues idoles chypriotes au sourire figé, le Cabinet de France emprisonne tout ce monde divers dans ses vitrines. Mais nous n'irons que vers les œuvres grecques : dans une revue si rapide, elles seules retiennent le regard.

Il en est de souriantes et il en est de graves. On voit dans la collection léguée par Oppermann, à côté des images les plus familières, de petites divinités raides et froides, telles que les concevait la piété hellène du VI^e^ siècle. La collection Janzé, où tout est de premier ordre, possède un de ces grands bustes à mi-corps, figurant Perséphone, la souterraine, et que l'on plaçait sur le sol, appuyés aux tombeaux, pour que la déesse parût émerger de la glèbe où les moissons et les morts lui obéissent, œuvre d'une insigne valeur, en qui l'on reconnaît le style sévère du V^e^ siècle. C'est une Perséphone encore, une Coré naïve et songeuse, accroupie pour cueillir des fleurs, que représente une exquise figurine provenant de la Cyrénaïque ; les couleurs y sont encore visibles ; la délicatesse du modelé et la douceur émue de l'expression révèlent le style du IV^e^ siècle commençant ; si menue qu'elle soit, une telle statuette est un chef-d'œuvre sans prix [1].

Le legs Janzé ne comprend pas que des déesses : on y voit des danseuses, des jeunes filles jouant, des femmes assises, des couples enlacés. Les danseuses sont les plus piquantes : l'une en costume de bacchante tournoie dans un

1. Voir dans le *Musée*, vol. II, n° 4, l'article publié par nous-même sur cette statuette avec une figure.

rythme effréné, sans pourtant rien perdre de sa grâce harmonieuse et savante (Pl. XLVI, 1) ; une autre, sur un rythme mesuré, se renverse doucement en arrière, lève ses bras, soulève à demi sa robe aux beaux plis : n'est-ce pas exactement la plus moderne des danses ? (Pl. XLVII, 3). Exactement, non pas ! celle-là reste nombreuse et sereine ; la danseuse moderne affecterait une fiévreuse intempérance de gestes qu'une Grecque aurait jugé barbare : cette danseuse dont la robe est si simple mais le geste si sûr ne peut avoir vu le jour que dans la patrie de Praxitèle, « que n'ont jamais dédaignée ni les chœurs des muses, ni Aphrodite aux rênes d'or » [1].

IV

Les figurines de terre cuite sont les amies du grand public ; les vases peints de la Grèce ancienne sont moins populaires. Ils intéressent plus que jamais les archéologues, mais la plupart des amateurs les dédaignent et la foule les ignore : sous le faux nom de *vases étrusques*, elle les déclare ennuyeux.

C'est un mépris fort injuste. Il s'explique pourtant : l'excès de vases peints médiocres et de basse époque qui encombrent les musées a rebuté le public. Mais ceux qui prennent le temps de chercher dans cette multiplicité les beaux exemplaires du VI^e^ et du V^e^ siècle, qui les examinent avec attention et qui apprennent à en goûter les dessins, retirent de cette étude un plaisir très vif : ils peuvent en effet imaginer ce que fut l'art de Polygnote et de Micon, et en même temps entrevoir mille scènes intimes de la vie des anciens ; — plaisir de curieux, à la fois, et de dilettante.

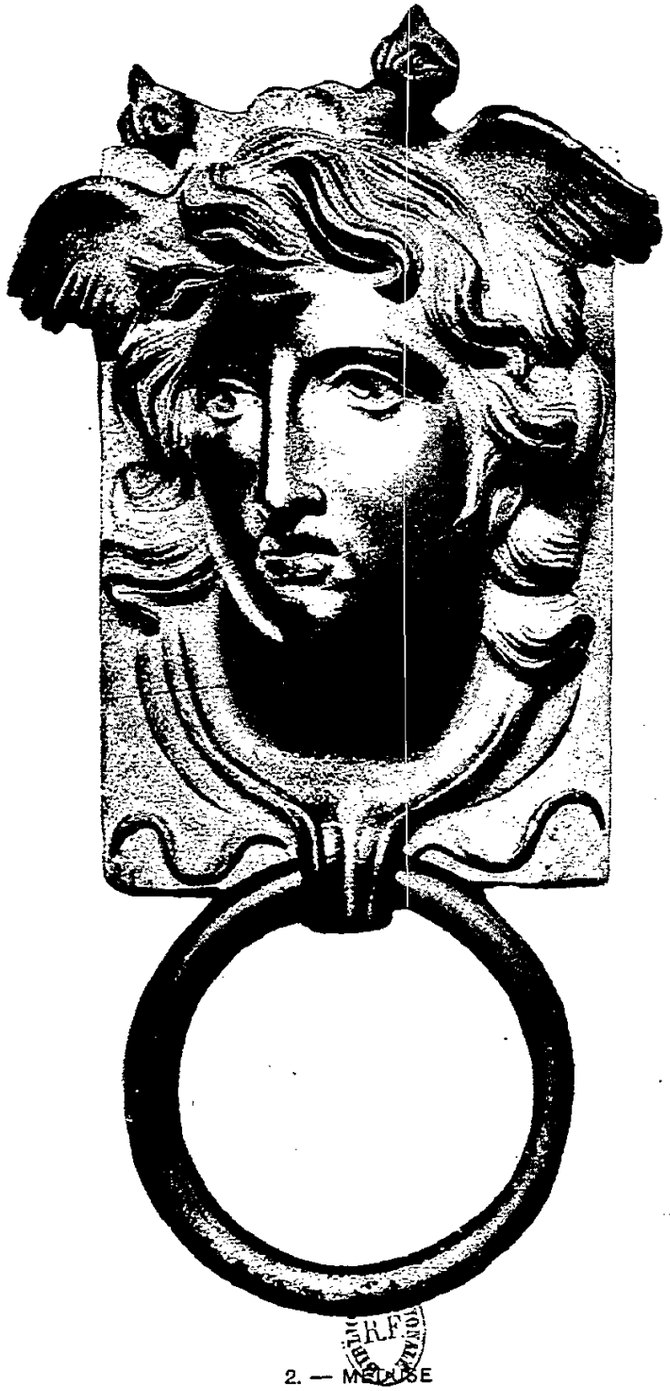
On ne le savoure nulle part mieux qu'au Cabinet de France. La collection de vases peints, si elle n'est pas très abondante, y est très choisie et, grâce à l'appoint de la collection Luynes, elle compte beaucoup de chefs-d'œuvre typiques, qu'il est agréable de manier et d'étudier à loisir.

De bons exemples de poterie primitive permettent de juger les débuts de la céramique grecque. Pour le milieu du VI^e^ siècle, la coupe d'Arcésilas est le type, partout cité, de l'art cyrénéen : achetée en 1836 par le Cabinet de France, elle avait été trouvée à Vulci, dans une tombe étrusque ; on sait en effet que l'Étrurie était le grand marché de la céramique grecque et gréco-orientale. La peinture de ce vase, noire et rouge sur fond jaune, nous montre Arcésilas (nommé par une inscription) dirigeant sur un bateau l'embarquement d'une cargaison de silphium : l'histoire nous apprend que ce roi régnait à Cyrène en 550 ; ce tableau archaïque, mais animé et pittoresque, nous dit qu'il gouvernait avec minutie et veillait sur le commerce de son royaume (Fig. 12).

1. Voir dans le *Musée*, vol. I, n° 2, l'article de William Laparra sur cette statuette.

1. — EROS FUYANT

(BRONZE HELLÉNISTIQUE)



2. — MÉDUSE

(BRONZE HELLÉNISTIQUE)

3. — DANSEUSE

(TERRE CUITE)

Il faut citer ensuite des vases corinthiens où sont peints en grisaille des animaux d'aspect étrange, des vases ioniens dont la décoration est analogue, mais plus fantastique encore et plus diversement colorée, et deux belles amphores de Chalcis, aux peintures noires et violettes, figurant, l'une des

FIG. 9. — ATHÉNA AILÉE EMPORTANT UN GUERRIER MORT. PEINTURE ARCHAIQUE SUR UNE ŒNOCHOE ATTIQUE (N° 260)

scènes d'armement, l'autre, dans un style très original, le combat d'Héraclès et du triple Géryon.

La série des vases attiques du VI^e^ et du V^e^ siècles est plus intéressante encore. Deux coupes et une œnochoé sortent de l'atelier de Nicosthènes : sur l'œnochoé est peint un satyre dansant, d'un style très net et très mouvementé; une jolie amphore de la collection Oppermann se rattache à la fabrique de Nicosthènes : entre de fines et souples volutes on y voit danser ménades et satyres au son d'une cithare que joue Apollon en longue robe brodée. La

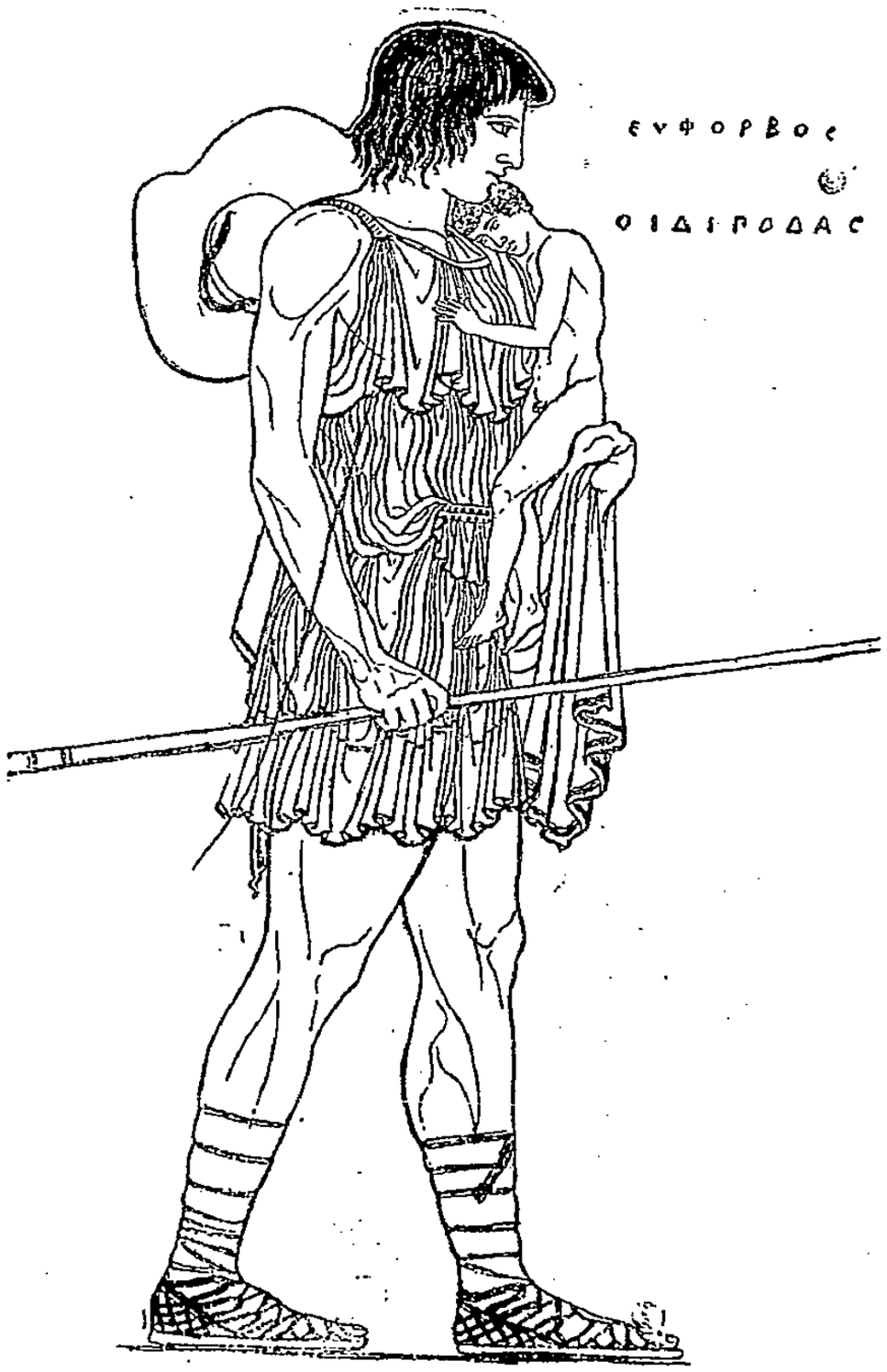


FIG. 10 — LE BERGER PHORBAS PORTANT ŒDIPE ENFANT
(PEINTURE DE VASE)

collection Luynes possède une admirable amphore signée d'Amasis, dont l'atelier aussi fut célèbre au VIe siècle : on y voit Athéna, Poseidon, Dionysos et des satyres dessinés avec une précision inflexible et presque sèche. Je ne puis que citer la belle hydrie signée Panphaios et la splendide coupe où se déchaîne la plus effrénée et la plus riante des bacchanales, deux chefs-d'œuvre de la céramique à figures noires, et deux chefs-d'œuvre aussi de la science du dessin à l'époque archaïque : lorsqu'on a su faire l'effort nécessaire pour comprendre le goût et les conventions de ces vieux artisans d'Athènes, on jouit sans réserve de leur art si net et pourtant si librement imaginatif, et on devine de quelles merveilleuses fresques, à jamais disparues, hélas ! les peintres contemporains des Pisistratides avaient dû décorer les temples d'Athènes et d'Éleusis.

Toutefois la peinture à figures rouges, sur les vases attiques du Ve siècle, nous est plus facilementaccessible encore. Vaste domaine où se mêlent les genres les plus graves et les plus familiers ! Je ne saurais signaler tout ce que le Cabinet de France possède d'excellent en cette matière ! Du dessinateur Épictète, le legs Oppermann contient un plat où l'on voit représenté un satyre musicien, — œuvre d'un style serré mais d'une inspiration peu sévère ; la collection Luynes a de beaux fragments d'Euphronios, d'un style robuste, et d'autres plus élégants de Brygos. Une coupe admirable, où l'on voit Héphaistos conduit dans l'Olympe par des satyres et, sur l'extérieur, d'autres satyres mener une ardente bacchanale,

FIG. 11. — BACCHANTES
(PEINTURE DE VASE ARCHAIQUE)

FIG. 12. — ARCÉSILAS, ROI DE CYRÈNE, DIRIGEANT L'EMBARQUEMENT D'UNE CARGAISON DE SILPHIUM. COUPE CYRÉNÉENNE (MILIEU DU VI[e] SIÈCLE) (N° 186).

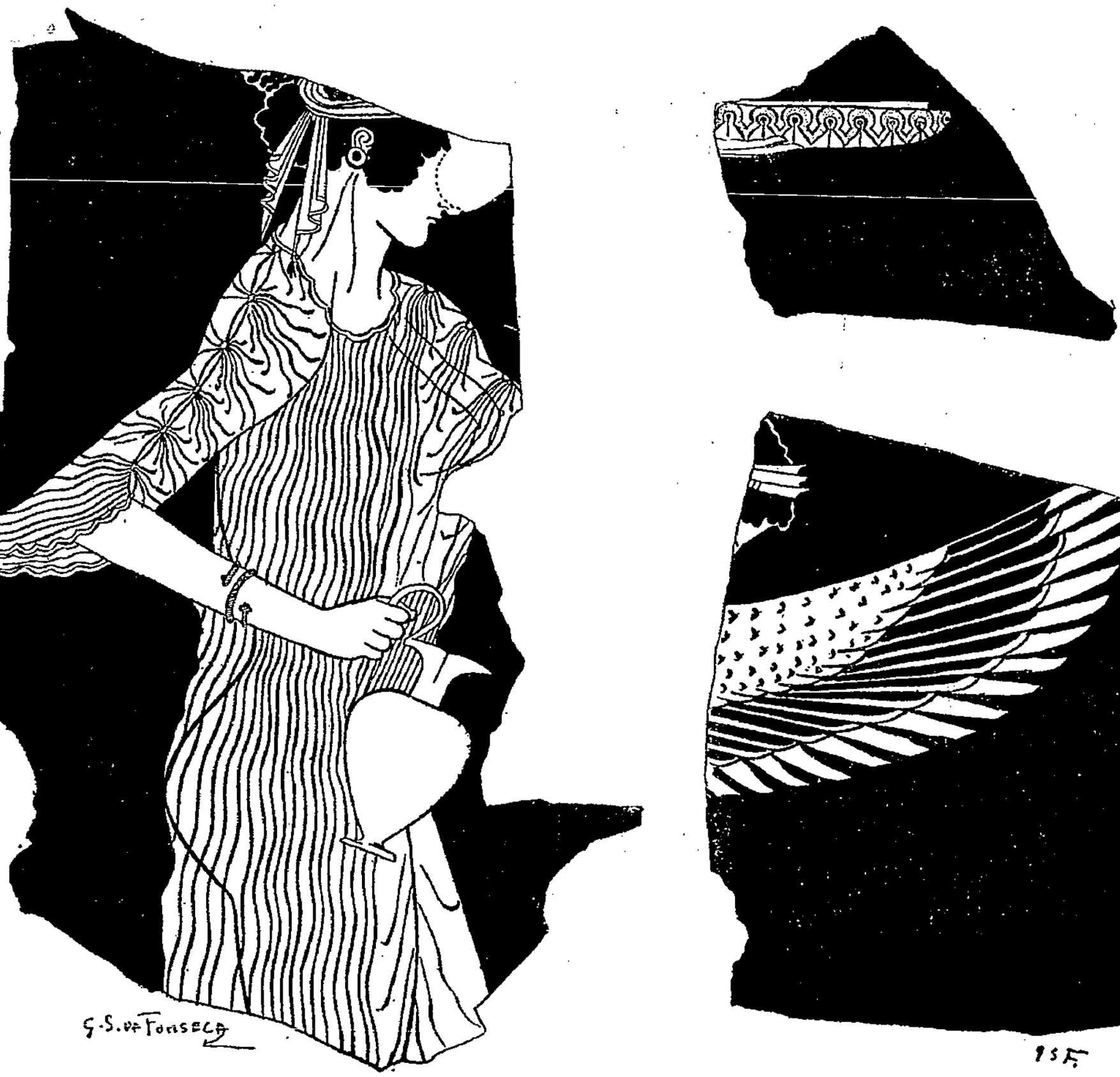


FIG. 13. — FRAGMENTS D'UNE AMPHORE ATTIQUE (V[e] SIÈCLE) (N° 386).

se rattache au style de Douris. D'autres vases célèbres montrent d'autres bacchanales, des scènes de palestres, des scènes galantes, des scènes guerrières : la perfection du dessin et la souplesse de la composition, sur ces poteries attiques, donnent une idée singulièrement haute de ce que fut la grande peinture, au temps de Périclès. Enfin de charmants lécythes blancs, ces longs vases au col mince, sur lesquels des scènes funéraires sont dessinées en fins traits rouges, nous rappellent de quelle piété tendre ces brillants Athéniens du grand siècle entouraient les tombeaux.

Les tombeaux ! ce sont les trésors qu'ils ont enfermés qui remplissent nos musées ! c'est par les morts que les vivants sont instruits, séduits et émus ! Ces bustes, ces statuettes, ces figurines de terre cuite, ces vases qui parent le Cabinet de France et qui nous redisent l'idéal de la Grèce ancienne, sont des dépouilles d'un cimetière immense où le plus glorieux passé de l'humanité est couché. Mais pour cela même ils sont plus vénérables, et leur beauté touche mieux notre cœur. Que serions-nous, que vaudrions-nous, si nous n'étions les fils spirituels des grandes races qui ont pensé, senti et créé ? Sachons donc d'une simple visite dans un musée retirer tout le profit qui nous y est proposé : derrière ces vitrines qui abritent des reliques de marbre, de bronze et d'argile, ce ne sont pas des objets inanimés qui dorment, c'est l'âme même des siècles les plus riches de l'histoire !

N. DE ROMÉ.

FIG. 14. — LÉCYTHE

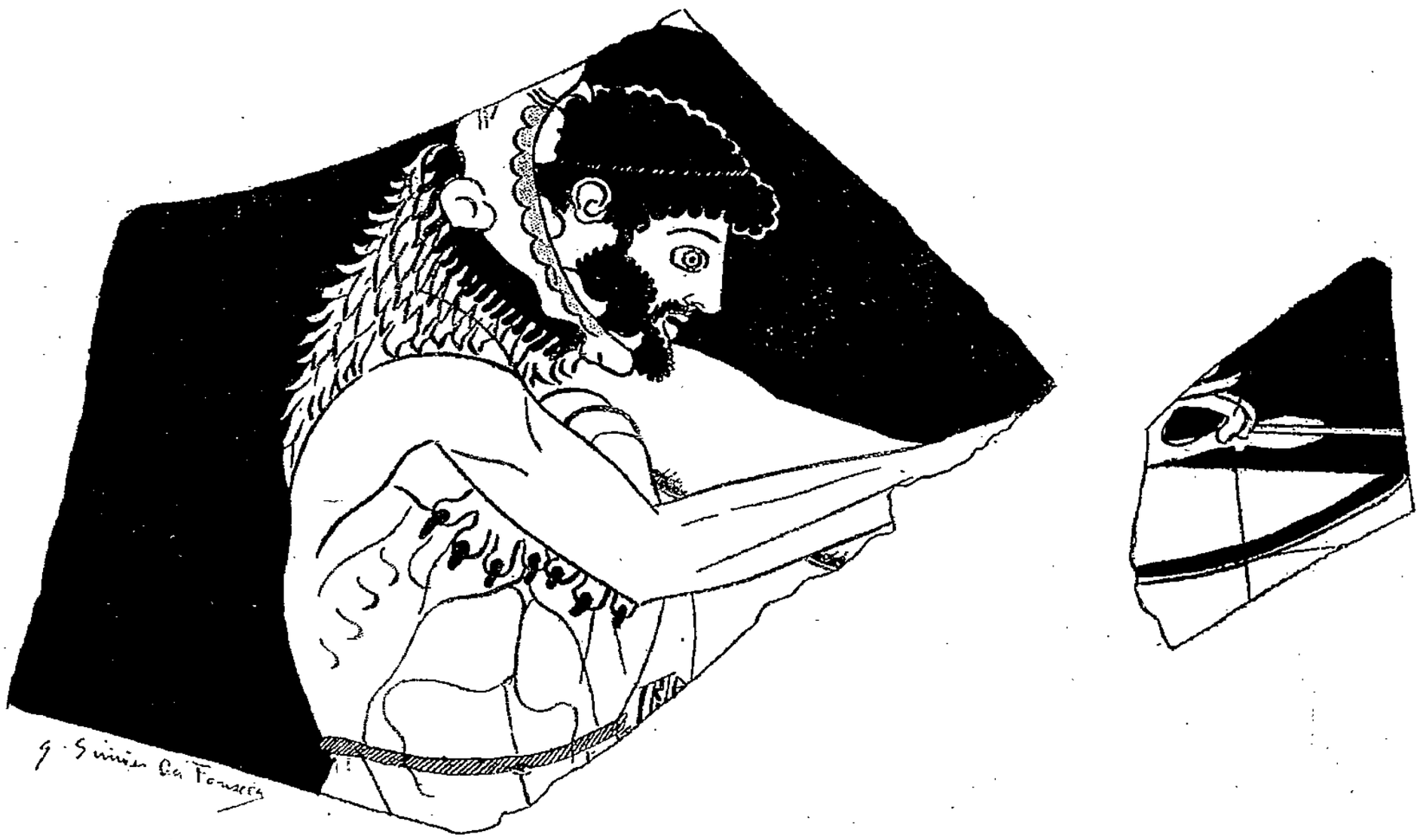


FIG. 14. — HÉRACLÈS TIRANT DE L'ARC. FRAGMENTS D'UN CRATÈRE ATTIQUE (1re PARTIE DU Ve SIÈCLE) (N° 419)

FIG. 15. — SCÈNE D'ARMEMENT. COUPE ATTIQUE DE LA SECONDE MOITIÉ DU Ve SIÈCLE (COLL. LUYNES, N° 814).

Nous tenons ici à adresser nos sincères remerciements à l'excellent éditeur Leroux qui a bien voulu nous communiquer quelques-uns des clichés ci-dessus.

III

L'ARGENTERIE ANTIQUE

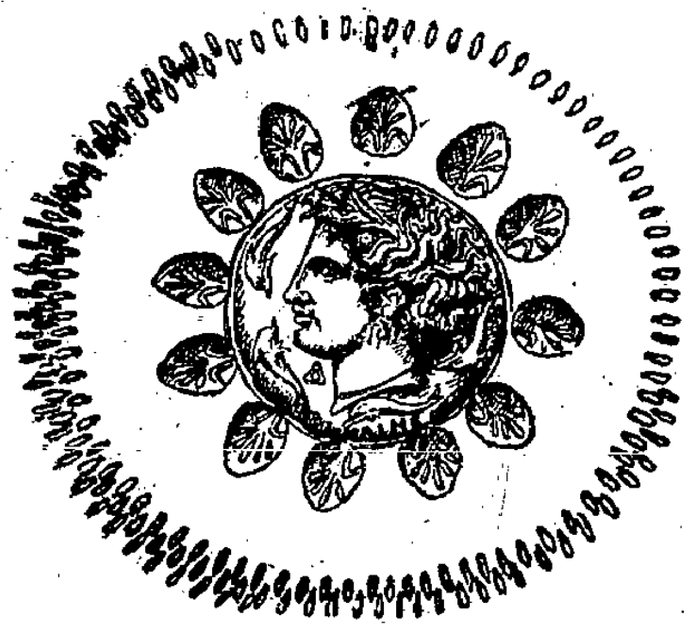


FIG. 16. — COUPE CAMPANIENNE
imitant des coupes en argent dans lesquelles étaient enchâssées des médailles syracusaines.

Il faudrait bien l'espace d'un gros volume pour décrire en détail l'argenterie antique du Cabinet de France, car cet institut qui avait déjà, par l'héritage des collections royales, des chefs-d'œuvre d'orfèvrerie antique, possède depuis 1830 et grâce aux efforts persévérants de Raoul-Rochette, de Lenormant et de Babelon, une des plus belles collections d'argenterie qui aient jamais été réunies.

Quand, dans Athénée, nous lisons la description des fêtes données à Alexandrie, par Ptolémée Philométor, ou, dans Pline, la tirade contre le luxe extravagant introduit en Italie après la conquête de l'Asie, les pièces d'argenterie qui nous restent semblent bien peu de chose. Et, en effet, le hasard, de temps en temps, fait sortir de sous terre quelque fragment merveilleux, permettant à notre imagination de donner une forme concrète à ces descriptions, qui, autrement, nous paraîtraient un rêve des *Mille et Une Nuits*. Il me suffira de citer l'admirable plaquette du Louvre, représentant la naissance d'Aphrodite, et la coupe du Musée de Bari, trouvée à Tarente, dans les fouilles Cacace, ouvrages grecs du IV^e^ siècle. Je me souviens toujours d'un marchand italien qui m'avait montré une exquise figurine d'Aphrodite défaisant les bandes qui entouraient sa gorge (actuellement dans la Coll. Taylor) et qui me disait l'avoir apportée à Paris, parce que les Français aimaient « les petits bibelots ». Oui certes, on aime en France les petits bibelots et même les fragments, quand, dans ces petites choses, il y a une grande pensée.

Ces fragments, du reste, sont aussi rares que les grandes pièces, à tel point que, pour reconstituer l'histoire de la ciselure, l'érudit est encore heureux de trouver, pour les trois derniers siècles avant l'ère chrétienne, des *calques* d'ouvrages en argent sur les poteries de Cumes, de Calès, d'Arretium.

Je donne deux dessins : le premier représente une coupe campanienne en terre cuite, à couverte plombaginée, imitant des coupes d'argent dans lesquelles l'orfèvre enchâssait une médaille d'Événète ou un *emblema* repoussé et ciselé (fig. 16) ; le second reproduit un vase de terre cuite trouvé en Étrurie (anc. Coll. Bourguignon); il est orné d'une frise représentant un combat, et conserve encore des traces d'argenture (fig. 17). Il fait penser à la mention par Pline de ce « *Laedus Stratiate qui cisela des batailles et des guerriers* » (XXXIII, LV, 2). C'était « *l'argenterie du pauvre* », mais l'ornementation en devint si riche et si raffinée que « *le luxe en vint à cet excès, de payer plus cher un vase de terre qu'un vase murrhin* » (Pline, XXXV, 46).

FIG. 17. — VASE ITALIQUE EN TERRE CUITE IMITANT UN VASE D'ARGENT

*
* *

Le Cabinet de France s'est attaché surtout à réunir de grandes pièces complètes; aussi nous y trouvons bien peu d'œuvres d'artistes grecs antérieurs au IIIe siècle av. J.-C. Parmi les œuvres grecques, est digne d'attention une statuette en argent représentant un poète assis. Il tient un *volumen* des deux mains et on a conjecturé que l'artiste a voulu rappeler le triomphe de Sophocle, lorsque, traduit devant les juges de la *phratria* à laquelle il appartenait, il lut, pour toute défense, des vers de son *Œdipe à Colone*. Cette statuette a été trouvée à Bordeaux, en 1813. Le Cabinet de France possède également une figurine d'applique, de travail grec, en pierre calcaire, représentant le même sujet. On connaît déjà un grand nombre de statuettes de poètes ou de philosophes assis, elles sont en marbre, en ivoire, en terre cuite. Celle du Musée de Naples est célèbre; dans la Collection Sambon il y en a une en terre cuite avec le nom d'Homère; dans la collection Bourguignon était un encrier représentant un philosophe assis, de la fabrique de Calès. Tout comme aujourd'hui, il y a plus de deux mille ans, les écrivains aimaient avoir sous les yeux l'image de ceux qui ont donné des ailes à la pensée

humaine, et, pourtant, Pline écrit avec une pointe d'ironie : « *Caton, lors de son expédition de l'île de Chypre, n'excepta de la vente que la statue de Zénon. Il ne fut séduit ni par le bronze ni par le travail, mais c'était la statue d'un philosophe ; véritable puérilité que nous avons voulu faire connaître en passant.* » (H. N., XXXIV, 19).

*
* *

La collection du Cabinet de France a eu pour point de départ l'acquisition du trésor de Berthouville. Ce trésor fut trouvé en 1830, au hameau du Villeret, commune de Berthouville (Eure). Des fouilles entreprises en ce lieu et aux environs, en 1861 et en 1897, établirent qu'en cet endroit se trouvait un temple à proximité d'un petit théâtre et de quelques autres constructions peu importantes ; on était probablement en présence d'un de ces marchés périodiques (*nundinae*) installés presque en pleine campagne, au croisement de routes commerciales. L'inscription **DEO MERCVRIO KANETONNESSI· C· PROPERT· SECVNDVS· V·S·L·M·**, gravée sur un plateau de ce trésor, nous apprend que le sanctuaire, construit sur les confins du territoire des Lexovii et des Eburovices, à l'époque gallo-romaine, était consacré à Mercure « *Canetonnensis* », c'est-à-dire à la divinité protectrice d'un lieu dit *Canetonum*.

Les plus belles pièces de ce trésor avaient été offertes au temple par un certain Quintus Domitius Tutus, inconnu dans l'histoire, mais qui, par la munificence de son don, a acquis la célébrité. Ce riche personnage possédait des pièces d'argenterie d'un très haut intérêt artistique ; ce n'étaient pas les banales copies dont parle Pline, c'étaient des œuvres sorties de l'atelier même de ciseleurs renommés. Il y en a de différentes époques et de provenances diverses, car c'étaient des objets qu'on gardait, de génération en génération, parmi les choses les plus précieuses et que, pour nous servir d'une expression de Pline, on achetait à « *l'encan d'Attale* ». Quelques-unes venaient peut-être de Grèce ; d'autres avaient été fabriquées à Rome par des artistes d'origine grecque, peut-être d'Alexandrie ou des colonies grecques d'Italie. Les plus belles coupes trouvées à Pompéi leur sont inférieures.

L'argenterie du sanctuaire de Canetonum se divise en trois séries :

a) **Argenterie des III^e^ et II^e^ siècles avant l'ère chrétienne** (*argentum vetus*). — Appartiennent à cette série deux *canthares* ornés de chaque côté d'un groupe de deux figures qui semblent se référer à l'art divinatoire ou à quelque initiation religieuse. Sur l'un deux, on voit, sur la première face, une femme

voilée, assise, tenant un *volumen* roulé, et, devant elle, un homme barbu, debout, dans une attitude réfléchie, posant un bâton sur un globe ; sur la deuxième face, un jeune homme imberbe, assis, tenant un *volumen* et un bâton recourbé, et, devant lui, une femme âgée, debout, étendant une branche de laurier au-dessus d'un grand vase. Sur l'autre canthare, on voit sur la première face, une femme assise, tenant des deux mains un *volumen* déployé dont elle paraît faire la lecture à un vieillard debout devant elle, et sur la deuxième face, une femme, debout, dans une attitude suppliante, devant un jeune homme assis et tenant un *volumen* entr'ouvert.

Les reliefs sont très peu accentués ; c'est le principe décoratif qui domine dans la ciselure moderne.

Une autre pièce remarquable est un gobelet (*poculum*) orné de compositions au repoussé relatives à la victoire d'un athlète aux Jeux Isthmiques. L'athlète — peut-être le héros Corinthos lui-même — est debout, devant une table chargée de prix ; il a la tête ceinte d'une couronne de pin et tient une palme. Neptune assis et ayant à ses côtés Amphitrite, debout, préside à son triomphe. Plus loin est assise la nymphe de la fontaine Pirène, abreuvant Pégase. Au second plan, se dessine la montagne de l'Acro-Corinthe, avec le temple de Vénus armée. Tout porte à croire que nous avons là un ouvrage corinthien de la fin du IIe siècle av. J.-C. et on est frappé par la ressemblance de la tête de Neptune avec celle qui se voit sur les monnaies d'argent de la ligue achéenne et sur les médailles du Bruttium, en Italie.

b) **Argenterie du Ier siècle avant l'ère chrétienne.** — De toute beauté sont deux grandes aiguières (œnochoés) dont nous donnons la reproduction à la planche XLVIII, nos 1 et 3. Sur la panse et sur le col se déroulaient au repoussé et ciselés, des sujets à nombreuses figures ayant trait à la guerre de Troie. Sur l'une on voit, sur la panse : a) *Achille pleurant sur le corps de Patrocle* ; b) *le rachat du corps d'Hector*, et sur le col, *l'Enlèvement du Palladium par Diomède et Ulysse* ; sur l'autre, autour de la panse : a) *Achille traînant le corps d'Hector derrière son char* ; b) *la mort d'Achille*, et sur le col, *Ulysse interrogeant l'espion Dolon*. Ces pièces portent l'inscription : MERCVRIO AVGVSTO. Q. DOMITIVS. TVTVS. EX. VOTO.

La forme générale et le galbe de l'anse sont communs à beaucoup de vases qui se trouvent à Pompéi ; sur les célèbres casques de gladiateurs trouvés dans cette ville, nous voyons, bien que d'une main tout autre, des sujets analogues. Les récits héroïques du vieux chantre grec étaient alors plus que jamais à la mode. Pline cite une coupe de Pythéas sur laquelle était représenté l'enlèvement du Palladium (XXXIII, 55, 3). Ce graveur vécut

peu de temps après l'époque du grand Pompée et ses ouvrages montèrent à un prix fort considérable.

Q. Domitius Tutus possédait aussi deux paires de coupes remarquables de style alexandrin. Ce sont des coupes bachiques avec des reliefs vigoureux représentant des amours folâtrant autour de centaures et de centauresses dans un paysage souriant. La vogue de ces sujets pittoresques fut très grande à Rome au siècle d'Auguste. Martial cite avec orgueil une de ces coupes à lui donnée par Instantius Rufus sur laquelle était représenté un « *chevreau chevauché par un Amour d'or ailé soufflant de sa bouche délicate dans une flûte de lotus* » (Liv. VIII, 1). La poésie alexandrine avec ses antithèses spirituelles et ces images légères et pimpantes, puisées dans ce que la nature offre de plus séduisant, avait pénétré la sculpture et la peinture. Et, même, jamais la littérature, la sculpture et la peinture ne s'étaient faits l'un à l'autre plus d'emprunts. On trouve partout Éros, le type de l'enfant turbulent mais câlin, adorable : nous voyons sur les murs de Pompéi mille épisodes de ce charmant bavardage artistique. C'est Vénus corrigeant de sa sandale Éros espiègle ; c'est la jeune vendeuse d'Amours ou la vieille proxénète avec les Amours en cage ; c'est le nid d'Amours ; c'est la frise des Amours exerçant des métiers. Des bas-reliefs ou des groupes en marbre nous montrent encore ces Amours culbutant des chars dans une course folle, faisant peur à de plus petits qu'eux avec des masques tragiques, tourmentant des animaux, parodiant les légendes sacrées. Rien n'échappe à leur malice ; ils foulent sous leurs mignons pieds les attributs des dieux.

Le sujet de ces coupes fait penser à ce que Pline nous dit à propos d'Arcésilaüs, sculpteur de l'époque de Pompée : « *Arcésilaüs aussi est vanté par Varron. Cet auteur rapporte avoir eu de lui une lionne de marbre et des Amours ailés jouant avec elle, les uns la tenant en laisse, les autres la faisant boire dans une corne, d'autres la chaussant de brodequins ; le tout d'un seul bloc* » (H. N., XXXVI, 4, 27) et ailleurs : « *Octave chevalier romain voulant faire faire une coupe, Arcésilaüs lui en vendit le modèle en plâtre un talent* (H. N., XXXV, 45). » Nous avons publié dans le 5e fascicule du *Musée*, vol. III, une lampe en terre cuite avec des Amours donnant à boire à un lion.

Les coupes de la « *villa Pisanella* » à Boscoreale, ayant des sujets analogues, sont faites probablement d'après des modèles très répandus d'Arcésilaüs. Pline cite un autre artiste, d'un esprit très éclectique, également habile animalier, qui a gravé, à la même époque, des coupes dont les sujets devaient être analogues à ceux d'Arcesilaüs : c'est Pasitélès.

« *Pasitélès a composé cinq livres sur les ouvrages les plus renommés dans tout*

ARGENTERIE ANTIQUE

1, 2 ET 3. AIGUIÈRES ET STATUETTE DU TRÉSOR DE BERTHOUVILLE — 4. PLATEAU DU COMMENCEMENT DU Vᵉ SIÈCLE

l'univers. Cet artiste, né sur la côte grecque d'Italie, reçut le droit de cité romaine avec les villes de cette contrée. Il a fait le Jupiter d'ivoire qui est dans le temple de Métellus, sur le chemin du Champ de Mars. Se trouvant un jour au port où étaient des bêtes féroces d'Afrique, et regardant à travers les barreaux de la cage un lion qu'il figurait, il arriva qu'une panthère s'échappa d'une autre cage, au grand danger de cet artiste si scrupuleux » (H. N., XXXVI, 4, 26). Pline le cite parmi les meilleurs ciseleurs de l'époque de Pompée ; c'est lui qui le premier aurait fabriqué à Rome des miroirs d'argent (H. N., XXXVIII, 45 et 55). Sur une de ces coupes de Q. Domitius Tutus nous voyons une bacchante remplissant un rhyton de son lait; elle a servi de modèle à la célèbre coupe Martelli, œuvre padouane du XV^e^ siècle.

c) **Argenterie gallo-romaine.** — Nous donnons à la planche XLVIII, n° 2, la reproduction d'une statuette en argent de Mercure de travail romain et de très bon style. Le dieu est coiffé du pétase et vêtu de la *penula* ; il tient de la main droite avancée la bourse, et tenait de la main gauche le caducée qui a disparu. C'est la pose habituelle des figurines du premier siècle de l'Empire. A côté de cette admirable statuette, en a été trouvée une autre de plus grande dimension, mais de style gallo-romain, sommaire et brutal. Autour de ces statuettes étaient des ustensiles de toute sorte, de travail gallo-romain pouvant se répartir entre les I^er^ et III^e^ siècles de l'ère chrétienne.

On y remarque une belle patère, œuvre du III^e^ siècle, décorée d'un *emblema* (Mercure assis sur un rocher) et d'ornements gravés en creux, et un disque ou plateau dont l'ombilic est décoré d'un médaillon (cavalier fuyant devant deux animaux féroces), autour duquel est gravée en creux cette inscription : DEO· MERCVRIO· KANETONESSI· C· PROPERT· SECVNDVS V· S· L· M· Les patères de cette trouvaille sont à comparer avec celle de la Collection J. Pierpont-Morgan qui provient des fouilles de l'ancienne Vindonissa et qui est certainement la plus belle connue de cette époque (Voyez le *Musée*, vol. II, p. 96).

On a souvent comparé la trouvaille de Berthouville avec deux autres trésors qui ont suscité aussi un grand émoi dans le monde artistique : celui de Hildesheim, au Musée de Berlin et celui de Boscoreale au Musée du Louvre. Les trésors de Hildesheim et de Boscoreale représentent les vaisselles de riches patriciens romains dans leur ensemble somptueux, tandis que le trésor de Berthouville offre une réunion disparate d'ouvrages de provenances et d'époques diverses. Pour ce qui est de la valeur artistique, l'argenterie d'Hildesheim est la plus pompeuse des trois ; c'est l'art complètement esclave de cet esprit fastueux dont se plaint le brave Pline ; l'argenterie de

Boscoreale nous offre des formes très variées, des motifs charmants ; mais dans l'exécution on remarque une certaine timidité : plusieurs pièces ne sont sans doute que des copies de modèles célèbres. Au siècle d'Auguste, de nombreux ateliers, les *Firmiens*, les *Clodiens*, les *Gratiens*, rivalisaient entre eux dans la fabrication de ces vases, brodant à l'envi sur les thèmes fournis par les Mentor, les Zopyre, les Mys, les Pasitélès et tant d'autres artistes.

Cette timidité ne se voit pas dans les pièces du trésor de Berthouville

FIG. 18. — BAGUES ANTIQUES D'OR ET D'ARGENT, DU CABINET DE FRANCE

ayant appartenu à Q. Domitius Tutus. Nous pouvons peut-être blâmer l'excès de relief des canthares bachiques ; mais nous ne pouvons qu'admirer la sûreté et l'exquise sensibilité de la main qui les a modelés et ciselés. Quelques personnes ont regretté que le trésor de Boscoreale n'ait pas été offert à la Bibliothèque nationale, car il aurait complété cette collection si instructive ; mais le Louvre est aujourd'hui le grand Musée national, et le Cabinet de France fait un peu l'effet de ces grands seigneurs, qui, troublés par les nouveautés du monde politique, se retirent dans leurs châteaux de province.

Le trésor de la « Pisanella » avait été apporté à Paris en 1895, par MM. de Prisco et Canessa, qui avaient entrepris, dès 1893, les fouilles de Boscoreale, et

je me souviens, comme si c'était d'hier, de l'impression que me produisit la vue de cette somptueuse vaisselle du siècle d'Auguste, étalée sur une table au tapis vert, dans une sombre chambre d'hôtel, rue de la Victoire. Ces vases avaient encore leur couleur cendrée, mais le travail n'en semblait pas moins beau à travers le voile léger que le temps y avait déposé. C'est le comte Tyszkiewicz qui fit les premières démarches pour retenir à Paris ces œuvres d'art. Les de Prisco venaient d'arriver de Marseille, suivis de près, je dirai même poursuivis par deux antiquaires américains, et ils s'apprêtaient à passer à Londres; mais les Italiens avaient un véritable culte pour ce bon géant, qu'ils appelaient le « *conte polacco* », et qui avait aimé d'une si violente passion *la chasse à l'objet rare*; il fut donc averti le premier et il était accouru à l'appel, un sourire sceptique sur les lèvres, car, à Rome, où il avait passé plusieurs années de sa vie, les trésors d'argenterie..... faux pullulent. Mais quelques minutes après, assis devant la table boîteuse sur laquelle était jetée pêle-mêle cette précieuse argenterie, il s'exclamait : « *Oh! que n'ai-je encore toute ma fortune!* », et, ne pouvant l'acquérir lui-même, il s'empressait de donner l'éveil. M. de Villefosse trouva en la personne de M. Edmond de Rothschild le généreux donateur qui devait assurer au Louvre la possession de ce trésor.

*
* *

Mais passons à un art tout à fait différent, à un art qui vivant beaucoup de souvenirs a su néanmoins donner un grand charme à ses compositions stylisées. Le Cabinet de France possède une série très intéressante de vases et de coupes d'argent de travail perse de l'époque sassanide. Sous le n° 2881, nous trouvons une coupe d'argent doré, ayant 0,25 cent. de diamètre, décorée d'un sujet en bas-relief. Au milieu, on voit la déesse *Nanæa* ou *Anaïtis*, assise sur l'animal fantastique appelé *marticoras* par les auteurs anciens; autour d'elle, s'agitent dans une danse sacrée, huit hiérodules affrontés deux à deux symétriquement. Dans le champ, en deux endroits, est gravé le buste de Mên sur un croissant.

Une aiguière d'argent (n° 2880) offre, sur chacune des deux faces, un groupe de deux lions qui se croisent. Ces groupes sont séparés, d'un côté par la représentation de l'arbre sacré nommé *hom*, verdoyant, de l'autre par deux tiges desséchées du même arbre symbolique.

Une coupe d'argent (n° 2882) est décorée d'un sujet en bas-relief doré et niellé : un tigre marchant au milieu de lotus. Enfin, parmi les merveilles de la célèbre collection de Luynes, on admire une coupe en argent avec des

reliefs dorés représentant le roi Chosroès II, à cheval, chassant des sangliers, des buffles et des antilopes (fig. 19).

Malgré la raideur conventionnelle de l'art sassanide, ces beaux exemples de ciselure et de bossage offrent un grand intérêt pour l'histoire de l'ornementation, et sont pour la ciselure moderne des éléments précieux d'étude et de comparaison.

FIG. 19. — LA CHASSE DE CHOROES II

Un dernier groupe nous ramène en Italie ; il comprend l'argenterie des Ve et VIe siècles de l'ère chrétienne.

Le Cabinet de France a réuni six grands plateaux d'argent de cette époque. Le plus célèbre (n° 2875, planche XLVIII, n° 4) est décoré d'un bas-relief représentant *Briséis rendue à Achille par Agamemnon*. Ce plateau (*missorium*), qui a un diamètre de 0,70 cent. et pèse 10 k. 300 gr., a été trouvé dans le Rhône, non loin d'Avignon, en 1656, et les anciens antiquaires, se trompant sur la signification du sujet, le désignèrent longtemps sous le nom de *Bouclier de Scipion*. C'est une œuvre de la fin du IVe ou du commencement du Ve siècle ; la figure d'Achille, vue de profil, offre même une grande ressemblance avec la tête de Constantin II gravée sur ses médailles. Un autre plateau (n° 2857 *bis*) qui a fait partie de la collection du marquis Carlo Trivulzio, à Milan, et a été acquis à la vente de la collection Eugène Piot, en 1890, est orné d'un bas-relief représentant *Hercule étouffant le lion de Némée*. Le dessin est d'une grande vigueur. La composition est copiée probablement sur quelque chef-d'œuvre grec bien connu en Italie, car les monnaies de la Grande Grèce nous montrent souvent ce même type et on le voit encore sur les médailles de la Tétrarchie ; mais l'artiste du Ve siècle a fait œuvre bien personnelle en donnant à ce groupe un caractère d'énergie et de violence qui contraste avec l'élégance sévère et un peu froide des modèles grecs.

Viennent ensuite deux plateaux d'un très haut intérêt historique ; ils ont appartenu au dernier roi des Vandales et des Alains, Geilamir (530-534), et furent trouvés, dès 1875, dans la vallée de Feltre (province de Bellune, nord de l'Italie), au-dessus du village d'Arten, au lieu dit Canaletto. L'un de

ces plateaux semble appartenir aux premières années du Ve siècle, et le travail offre des analogies avec le célèbre coffret de Perfecta au British Museum. Le sujet, travaillé au repoussé et repris à la pointe, représente *les amours de Vénus et d'Adonis*; l'autre a au centre une grande étoile entourée de la légende : + GEILAMIR REX VANDALORVM ET ALANORVM +. Un cinquième plateau, de grandes dimensions, présente au milieu un lion de profil passant devant un palmier. Il a été découvert en 1714, en Dauphiné, et il était dénommé autrefois *Bouclier d'Annibal*, à cause de la ressemblance du sujet avec le type de certains tétradrachmes carthaginois. C'est un plateau de table de la seconde moitié du VIe siècle. Il a appartenu probablement au patrice Agnéricus (comm. du VIIe s.), gouverneur du pays de Vienne (Dauphiné), car il a au revers, en lettres graffitées, l'inscription, + AG NERICO SOM + et l'indication du poids « XXXIII librae ».

M. E. Babelon, dans son excellent petit guide du Cabinet de France, classe tous ces plateaux sous l'étiquette : *travail de basse époque romaine*. Cette désignation ne me semble pas heureuse au point de vue artistique, car elle semble indiquer une lente et progressive décadence. Rien n'est plus difficile que de donner une désignation générale pour ces époques. Pendant la longue période qui va du règne des Philippes jusqu'à la chute de l'Empire d'Occident, il y eut plusieurs efforts artistiques intéressants, et le siècle de Constantin fut certainement pour les arts plastiques un siècle de relèvement et de grandes transformations ; la nouvelle âme religieuse, dans sa forte expansion, déjà au IVe siècle avait révolutionné l'art ; elle transmit une nouvelle hardiesse aux artistes du Ve siècle. Il y a dans les œuvres de la fin du IVe siècle et dans celles du Ve une « *justesse* » de mouvements et une « *franchise* » d'expression, qui les rendent particulièrement intéressantes et attrayantes. Pour retrouver ces mêmes qualités, nous devons chercher dans l'art des Pisano ou parmi les œuvres du XVe italien. Il est donc utile d'en faire un groupe à part, tout en réunissant autour d'elles celles des *précurseurs* du IVe siècle et celles du VIe. Ce sont les premières lueurs d'un art italien, succédant aux arts italiote et latin, et si le goût des Lombards et des Normands pour l'art plus subtil mais fastueux et dogmatique de Byzance étouffa pour une longue période ces germes salutaires, les artistes des Communes italiennes et de la brillante cour de Frédéric II eurent vite fait d'en retrouver les principes.

*
* *

Il nous est impossible de parler de l'argenterie antique du Cabinet de France sans dire quelques mots des merveilleuses pièces d'orfèvrerie qui sont la gloire de ce musée. La pièce principale est une coupe d'or connue sous le nom de *patère de Rennes*. Elle est décorée d'un *emblema* à nombreuses figures et d'une bordure de médailles romaines encastrées au milieu de couronnes d'acanthe et de laurier. Le diamètre de la coupe est de 0,25 cent. et son poids de 1 kil. 315 gr. Cette patère fut trouvée en 1774, à Rennes, avec des médailles romaines depuis Néron jusqu'à Aurélien; c'est un ouvrage de la seconde moitié du IIIe siècle, peut-être du règne de Postume. L'*emblema*, exécuté au repoussé, représente *Bacchus triomphant d'Hercule*. On voit au milieu Bacchus assis sur son trône au pied duquel est une panthère; le dieu tient de la main droite levée un rhyton vide, tandis que Hercule, assis près de lui sur un rocher et déjà troublé par les fumées du vin, semble prêt à laisser échapper de ses mains son canthare. L'Hercule a la pose et le geste de l'*Héraclès Épitrapezios* de Lysippe. Une frise encadre le sujet principal et complète le sens de la composition : Bacchus, sur son char, est précédé par Hercule ivre et suivi par le cortège titubant de bacchants et bacchantes.

Une autre coupe, également précieuse, celle du roi sassanide Chosroès II, est formée d'un réseau en or, ajouré, qui sert de châssis à des médaillons en cristal et en verre de couleur. Au centre est un camée en cristal de roche, représentant Chosroès II assis sur son trône. Avant la Révolution, elle était conservée dans le Trésor de l'abbaye de Saint-Denis, sous le nom de *Tasse de Salomon*. On croit pouvoir référer à cet objet un passage des *Chroniques de Saint-Denis* (XIIIe siècle) qui nous disent : « *Après (Charles le Chauf), donna laiens le hanap Salomon qui est d'or pur et d'émeraudes fines et fins granes, si mervelleusement ouvré que dans tous les royaumes du monde ne fu oncques œuvre si soubtille.* »

*
* *

Mais encore plus que par ces œuvres prestigieuses, on trouvera une fine jouissance d'art devant la vitrine des bijoux grecs et italiotes recueillis avec un grand discernement par le duc de Luynes. C'est un ensemble de petits bijoux, de fragments; mais chaque parcelle a été forgée par les doigts d'un

véritable artiste. C'est même seulement par ces petits fragments que nous pouvons arriver à la compréhension complète de la maîtrise des artistes grecs. Je donne le croquis d'une tête de lionne menaçante (fig. 20) probablement œuvre d'un orfèvre milésien, qui est un des joyaux du Cabinet de France. Ces fragments nous disent quel goût sûr avait le généreux mécène qui a composé cette collection, et je ne puis mieux terminer mon article qu'en rappelant avec une admiration profonde et je dirai presque affectueuse le nom du duc de Luynes.

A. SAMBON.

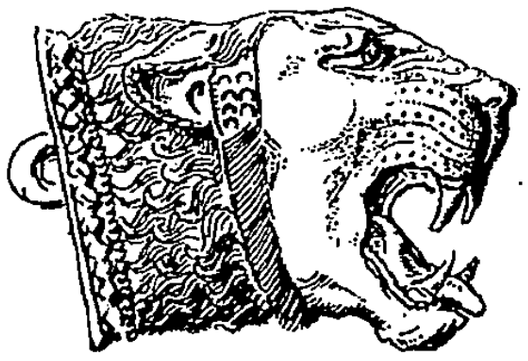


FIG. 20. — TÊTE DE LION
(ORFÉVRERIE MILÉSIENNE)

FIG. 21. — CYLINDRE ASSYRIEN. — CL. HACHETTE

IV

LES PIERRES GRAVÉES

I

FIG. 22. — JUNON
CAMÉE ANTIQUE. — CL. HACHETTE

Les siècles, dont le cours répand tant de ruines, ont appauvri l'art antique. Les belles mutilées que nous allons admirer pieusement dans les musées sont plus froides et plus nues qu'au temps où elles régnaient dans les temples. La Grèce et l'Orient sont les pays de la couleur, et les dures montagnes parmi lesquelles s'insinue la mer semblent chaque soir des pierres précieuses. L'architecture et la sculpture s'habillaient de vives couleurs aux siècles d'Anténor, de Phidias, de Scopas et de Lysippe, mais le temps les a dévêtues. Les couleurs se sont évanouies, et il nous est difficile de colorer en imagination la blancheur des marbres brisés. Où trouverons-nous donc la parure bariolée des Grecques et des Romaines? Elle n'a pas toute disparu, cependant; penchons-nous sur les vitrines du Cabinet de France, riches de gemmes multicolores, gravées avec un art subtil et savant. Les bijoux de pierres dures ont survécu aux élégantes d'Athènes et de Rome, comme le buste à la cité.

Les gemmes antiques ont même sur les joyaux taillés de notre époque cet avantage de parler plus explicitement de ceux qui les portèrent : les graveurs y figuraient les images des dieux et des héros, ou des symboles aux vertus bienfaisantes, et ces bijoux nous racontent aujourd'hui la piété ou les songes de ceux et de celles qui s'en ornaient les doigts, le visage ou la robe. A manier les camées et les intailles de l'Orient, de la Grèce et de Rome, il n'y a pas qu'un plaisir des yeux, ou un raffinement de l'imagination éprise de toute beauté morte et lointaine, il y a un profit intellectuel qui apporte un enseignement.

Les premières pierres gravées furent des *sceaux* autant que des bijoux : elles remontent à une antiquité très reculée; on pourrait avancer que l'usage des sceaux est aussi ancien que la propriété individuelle, et que l'importance en est d'autant plus incontestée que le droit de propriété est plus fragile : le sceau fut d'abord un *titre* juridique. C'est en cette qualité que les hommes libres de Chaldée et d'Assyrie employèrent ces cylindres de pierre dure où étaient gravés des dieux et des démons, et que l'on roulait sur les briques d'argile où s'inscrivaient les contrats. Le Cabinet de France possède de ces cylindres, en calcédoine, en jaspe, en serpentine, en hématite, dont quelques-uns datent de plus de 3000 ans avant notre ère : les empreintes qu'ils donnent forment de petits tableaux où l'on voit des divinités aux formes monstrueuses et des animaux symboliques, souvent à demi humains, dont les gestes rituels éveillent un impénétrable mystère (Pl. XLIX, n° 1 et fig. 1).

Les sceaux égyptiens de pierre dure ou de porcelaine affectent le plus souvent la forme de scarabées. Le scarabée, insecte divinisé, protège celui qui en porte l'image : les scarabées, dont le *plat* est gravé et sert de sceau, furent pour les Égyptiens de précieuses amulettes, autant que des bijoux (pl. XLIX, 5). Cette superstition fit fortune jusqu'au dehors de la pieuse Égypte : les Phéniciens, les Grecs, les Étrusques et les Sardes ont tous orné de scarabées leurs anneaux sigillaires.

Les Grecs cependant avant de se servir des scarabées comme cachets eurent une *glyptique* raffinée ; au temps de Minos, aux siècles où Troie, Argos, Mycènes et Tyrinthe florissaient, leurs graveurs découpaient dans la stéatite, le jaspe, la cornaline ou le quartz de petits sceaux en forme d'amande ou de noyau de pêche, et y modelaient en intaille d'étranges figures d'animaux (pl. XLIX, 2 et 3) : dans les vitrines du Cabinet de France, notamment dans l'exquise collection donnée par M. Pauvert de la Chapelle, on admire parmi ces *pierres mycéniennes*, noires, vertes, rousses, blanches, bleuâtres, de vrais chefs-d'œuvre de gravure, d'un art merveilleux de souplesse et de fantaisie (XII^e^ siècle avant J.-C.?).

La figure humaine est rare sur ces cachets primitifs; sur les sceaux de pierre noire et tendre qu'on dénomme *pierres des îles* (postérieurs à la décadence mycénienne), elle est barbare (pl. XLIX, 4). Sur les scarabées grecs du VI^e^ siècle au contraire elle a ce caractère sain et puissant que l'on admire dans la sculpture archaïque du même temps : le Cabinet de France possède, parmi ses joyaux de ce genre, des représentations de satyres (pl. XLIX, 11 et fig. 3) ou de héros d'une vigueur et d'une netteté singulières.

Toutefois, la grande diffusion de l'art grec au V^e^ siècle produit une extension

nouvelle de la glyptique et la rend surtout beaucoup plus variée. Selon qu'ils sont gravés en Attique ou en Asie, en Grande Grèce ou en Étrurie, les scarabées ou autres sceaux de pierre dure diffèrent beaucoup par les sujets et par le style : comparez les rois archers, les griffons, les animaux fantastiques des scarabéoïdes gréco-perses du Cabinet de France (pl. XLIX, 6, 7, 8, 10, 20, 21) avec ce combattant couché (au plat d'un scarabée de jaspe vert [1]), ou avec ce jeune homme nu qui noue ses sandales (au plat d'un scarabéoïde d'agate grise de la collection Pauvert de la Chapelle, pl. XLIX, 18), ou encore avec l'Apollon et l'Héraclès se disputant le trépied (au plat d'un scarabée de cornaline bien connu, pl. XLIX, 13); ce sont des gravures d'un même siècle, toutes grecques ou grécisantes, toutes excellentes et d'une technique particulièrement adroite, mais combien différentes entre elles! celles-là faites en Orient, les autres en Grèce propre, la dernière en Italie : ces joyaux minuscules savent nous dire toute la spontanéité et toute la diversité du génie hellène (pl. XLIX, 9, 12, 14, 15, 16, 17).

Du reste, avec le déclin du Ve siècle, la gravure en pierres fines s'enrichit des *camées* : le camée, qui n'a plus rien d'un cachet, qui est seulement un objet d'art et un bijou, plaît aux yeux épris des couleurs; c'est une pierre fine, — une agate le plus souvent, — gravée en relief, et où les couches naturelles de la pierre prêtent au sujet le brillant secours de leurs colorations particulières. Les Grecs ont su mettre en œuvre une patience, une adresse et un flair extraordinaires pour tirer ainsi des pierres mêmes, et des plus rebelles à l'outil, un coloris splendide, qu'un peintre envierait! Il n'y a pas de musée plus riche en camées que le Cabinet de France : c'est par eux qu'il nous fait juger de la parure multicolore que recherchaient tant les anciens.

Un des plus anciens de ces camées à plusieurs couches est celui que le baron de Witte a légué au musée et qui représente la guérison des filles du roi Prœtos par le devin Mélampos, curieux sujet traité dans un beau style (fig. 4) : cette bizarre scène d'exorcisme rituel est aussi intéressante que l'art en est séduisant, fin et précis. Il faut citer encore un beau camée du IVe siècle, qui représente un aurige menant ses chevaux à un abreuvoir où un jeune esclave asiatique remplit une amphore, sorte de petit tableau de genre élégant et distingué.

Avec les conquêtes d'Alexandre et la diffusion de l'hellénisme, le luxe grandit : ces délicats joyaux ne suffiront plus au goût des Grecs, que gonfle ou corrompt le souffle de l'Asie. On admirera encore certains portraits d'Alexandre, où il y a une précision concise et du caractère. Mais nous savons que sous

1. Voy. *Le Musée*, 1906, III, nº 2, article *Les Pierres gravées*, planche

les Ptolémées et sous les Mithridates, les camées deviennent l'ornement d'une magnificence orgueilleuse : les Romains pillèrent ces trésors excessifs. Le Cabinet de France garde sa part du butin : le fameux canthare d'onyx, qui servit de calice chrétien à l'abbaye de Saint-Denis, quoiqu'il soit décoré de sujets bachiques, était de ces pièces sans prix qu'un graveur passait trente années à parfaire. Les intailles de la même époque nous éblouissent moins, mais nous retiennent davantage : tel profil de femme grecque (pl. XLIX, 22), telle tête de Méduse endormie, dans la collection Pauvert de la Chapelle, surtout si on les regarde dans la transparence de la pierre traversée de soleil, émeuvent la sensibilité, comme le contact de la beauté vivante. (V. encore pl. XLIX, 19, 25, 26).

Quand s'établit l'empire romain, le luxe des pierres gravées est triomphant. Que de trésors de cette époque, dans la vitrine centrale du Cabinet des Antiques! Voici sur un beau camée orné de saphirs, de rubis et de perles, le profil d'Auguste; tout près, son buste en ronde bosse taillé dans une grande calcédoine bleu pâle; puis le plus vaste des camées connus, cette *Apothéose de Germanicus* qui orna le palais des empereurs pendant douze siècles, de Tibère à la prise de Constantinople par les croisés (IVe croisade), et que Beaudoin II envoya à saint Louis comme cautionnement d'un emprunt; du XIIIe siècle à la Révolution, il fut la gloire du trésor de la Sainte-Chapelle : les jours de fête, on le portait devant le Saint-Sacrement et, pour en retirer plus d'édification, on l'intitulait *Triomphe de Joseph en Égypte* : miraculeux envahissements de l'histoire sainte!

Qu'on aille admirer, tout près de là, les jolies intailles d'améthyste, de sardoine ou de cornaline gravées aux deux premiers siècles de notre ère : le *Cicéron* de Dioscoride, la *Julie*, fille de Titus, d'Évodos, le *Jeune satyre* d'Épitynchanos, l'*Achille citharède* de Pamphilos, et sa divine *Méduse*, le *Taureau* d'Hyllos, et tant d'autres pierres non signées, le *Satyre dansant*, la *Cassandre*, la *Léandre* (pl. XLIX, 23), l'*Antonia* (pl. XLIX, 27),etc., etc., œuvres charmantes et raffinées, dont la séduction est double puisqu'elle est faite de la beauté d'une matière lumineuse et colorée et de la finesse élégante de la gravure. Les pierres de nos bijoux modernes sont plus précieuses, mais l'art du graveur y a moins de part : c'est sans doute une décadence!

II

Toutefois, les modernes n'ont pas oublié la gravure en pierres fines, et les collections du Cabinet de France nous le prouvent encore. Après les grossières amulettes que les superstitions gnostiques multiplièrent à la fin de

FIG. 23. — JEUNE SATYRE
CAMÉE ANTIQUE

FIG. 24. — ALEXANDRE-LE-GRAND
CAMÉE GREC

FIG. 25. — PERSÉE
CAMÉE GREC

FIG. 26. — ALEXANDRE-LE-GRAND DIVINISÉ
CAMÉE GREC

FIG. 27. — MÉDUSE
CAMÉE GREC

FIG. 28. — LE DEVIN MELAMPOS GUÉRISSANT LES FILLES DU ROI
PRŒTOS. — CAMÉE GREC. Vᵉ S.

l'empire romain (v. pl. XLIX, 28), nous y voyons des camées byzantins d'un style raide et lourd, mais riche, de jolis camées sur coquille, du XVe siècle, une foule de gemmes de la Renaissance. Du Moyen Age, où cependant furent exécutées nombre de belles intailles, les pierres gravées sont fort rares; mais celles de la Renaissance sont communes. La plupart sont d'assez médiocres pastiches de l'antique. Comme intaille, je cite la plus fameuse, une minuscule cornaline qu'on appelle par tradition le *cachet de Michel-Ange*, et où Pier Maria da Pescia a pu graver avec adresse une bacchanale à quinze personnages (pl. XLIX, 30)! Parmi les camées, les meilleurs sont incontestablement les portraits : deux portraits d'homme, coiffés l'un et l'autre de toques dont la mode fut courante vers 1500, sont évidemment des œuvres italiennes, d'un réalisme consciencieux, intelligent et fin; un portrait d'Élisabeth d'Angleterre et d'une sécheresse toute anglaise; les portraits d'Henri IV sont nombreux et excellents; je signale encore un Richelieu et un Louis XIV, d'une technique habile.

Mais, de tous les graveurs en pierres fines des derniers siècles, le talent le plus savoureux fut Jacques Guay, le protégé de la Pompadour; le Cabinet de France possède beaucoup d'œuvres de lui, et ses plus connues : tel est ce portrait de la célèbre marquise, petit camée qui se cache dans une breloque d'or émaillé ayant appartenu à Louis XV; à la breloque s'ajuste un cachet de cornaline : Guay y a gravé un amour qui joint un lys et une rose, — symbolisme clair et galant! Il y a un autre portrait de Mme de Pompadour, celui-là en intaille, et un délicieux portrait de sa fille; des cachets à sujets allégoriques; *la Fidèle Amitié*, *l'Amour cultivant un myrte*, *le Génie de la poésie*, etc. Toutes ces intailles sont d'un art menu, spirituel et charmant; dans l'inspiration comme dans le style a passé l'âme séduisante et souriante du XVIIIe siècle. Le talent de Guay fait songer à Boucher, à Bouchardon, et aux jolis vers épars dans l'œuvre surannée de Florian. Une grâce féminine a pénétré ces gemmes aux belles couleurs; du reste Mme de Pompadour visitait souvent l'atelier de Guay et prenait des leçons de lui : on verra un camée d'agate bleue figurant un *Amour musicien*, et qui est signé d'elle.

Qu'elle aimât cet art raffiné, quoi d'étonnant? Les pierres gravées, joyaux délicats, doivent plaire aux femmes. Si ces pierres sont belles, une jolie femme les embellit en les portant. Nous savons celles que la Pompadour porta, mais devant tous ces trésors répandus dans les vitrines du Cabinet de France, nous devons songer qu'ils ont été les parures des riches Romaines aux siècles de l'empire, des orientales du temps de l'hellénisme, des grecques d'Éphèse, d'Athènes et de Syracuse, et de tant d'autres inconnues d'Égypte ou d'Asie, qui furent belles dans des âges si lointains qu'ils nous paraissent fabuleux.

AL. MORIANI.

V

LES MÉDAILLES

FIG. 29. — MÉDAILLE DE SYRACUSE

Les grandes collections numismatiques ne sont pas des amusements d'érudit. Une imagination subtile y découvrirait un abrégé du monde : la monnaie, qu'elle soit d'or, d'argent ou de bronze, ne pèse-t-elle pas lourdement sur toutes les destinées humaines? Une belle médaille n'est-elle pas la forme la plus concise de l'art? De pareilles collections sont les plus vivantes de toutes : elles nous racontent l'histoire politique et illustrent l'histoire de l'art. C'est une monnaie d'Athènes qui immortalise le triomphe de Marathon; ce sont des monnaies qui commémorent l'avènement d'Auguste; c'est par un médaillon d'or que Constantin célébra la victoire du christianisme. La prospérité de la France de saint Louis, la pacifique souveraineté des Médicis, la gloire de Louis XIV et de Napoléon sont attestées par des monnaies et par des médailles. Quant aux grandes époques d'art, le temps qui mutila leurs œuvres a laissé intactes leurs médailles, chefs-d'œuvre énergiques ou charmants : d'Arkhermos, de Phidias, de Scopas et de Praxitèle, nous ne possédons que quelques marbres ruinés, mais la beauté grecque est intacte encore sur les statères de Cyzique et de Thèbes, de Rhegium et de Syracuse.

Il n'y a pas au monde de collection numismatique aussi riche que celle du Cabinet de France. Les Cabinets de Londres, de Berlin et de Vienne sont importants et s'accroissent tous les jours : mais celui de Paris, fondé par Henri IV, sinon par Charles V, a sur eux une avance de plusieurs centaines d'années. Riche de plus de 200.000 pièces, sans compter les doubles, il en possède de toutes les époques et de tous les pays. Il est le plus universel de tous. Vingt-six siècles d'histoire ont produit les richesses éloquentes de ses médailliers.

Ces richesses, il serait vain de vouloir les décrire en quelques pages. Je veux donc indiquer seulement le plaisir intellectuel que l'on goûte à en parcourir les principales séries.

I

Ce sont des Grecs d'Asie Mineure et d'Égine qui plus de 600 ans avant notre ère inventèrent la monnaie. Les Grecs sont les maîtres en cette matière comme en toute autre : que serait la terre si on retranchait tout ce qui est issu d'eux ? En inventant la monnaie, et du même coup la médaille (car il n'y a pas de médaille grecque qui ne soit une monnaie), ils ont transformé le commerce et la civilisation; mais ils n'ont pas seulement inventé la médaille, ils ont gravé les plus belles. L'art ainsi vivifiait le commerce : chez les Grecs, toute activité humaine est glorieuse; l'artiste, l'artisan, le commerçant, le prêtre, le citoyen, le soldat ne s'ignorent pas, et se confondent parfois en un seul homme.

Les monnaies primitives, dont le Cabinet de Paris possède de nombreuses variétés, ressemblent plus à de petits lingots poinçonnés qu'à nos monnaies : d'un côté une figure, qui est le signe héraldique de la cité monétaire, de l'autre un ou plusieurs carrés creux dont les divisions intérieures changent avec chaque ville, distinguent les monnaies les unes des autres. Celles d'Asie Mineure sont généralement d'un alliage d'or et d'argent qu'on appelle *électrum*, celles des îles et de Grèce propre sont d'argent. Toutes étaient émises à un poids très exact. L'or n'apparaît qu'avec les monnaies de Crésus, au milieu du VI^e^ siècle : l'histoire devait cette gloire à un roi si riche.

D'ailleurs les monnaies de Crésus ne sont pas d'aspect barbare : on y voit affrontées la tête d'un lion rugissant et celle d'un bœuf pacifique; le lion rugit férocement, il montre les crocs de sa gueule et les griffes d'une de ses pattes; cet art précis et fort évoque l'Orient, et le culte de la Grande-Déesse, dont le lion est l'inséparable attribut, et que les Phrygiens célébraient dans leurs montagnes avec des cris de délire et une musique farouche. Dans ce royaume de Lydie, nous sommes au point où la Grèce et l'Asie se touchent, se mêlent pour se combattre ou pour s'unir : les monnaies témoignent constamment de cette perpétuelle et étrange fusion.

Dans la seconde moitié du VI^e^ siècle, toutes les cités grecques d'Orient battent monnaie. Les monnaies du VI^e^ siècle sont d'une insigne rareté : le Cabinet de France possède une belle série de ces pièces d'électrum ornées de bizarres figures d'animaux et de monstres, les phoques de Phocée, les thons de Cyzique, et les griffons, les sangliers ailés, les sphinx, dont les plumes frisées ont un air plus asiatique que grec. La différence du goût de l'Ionie orientale et du goût des Doriens d'Occident, établis dans l'Italie du Sud et la Sicile, ne s'observe nulle part aussi bien que sur les médailles archaïques : aux divini-

tés fantastiques et contournées des pièces d'électrum de Cyzique (pl. L, 3) et de Lampsaque, il est curieux d'opposer le rude et puissant Poseidon de Posidonie (pl. L, 1), le sévère Apollon de Caulonia, ou ce didrachme d'argent de Métaponte qu'orne seulement un épi d'orge, mais plein de la saine beauté des choses vigoureuses et parfaites.

Les primitives médailles ioniennes sont suggestives plus que belles : les signes sacrés qu'on y grave révèlent surtout la croyance à de fabuleux démons. Les primitives médailles d'Italie et de Sicile sont d'un art volontaire et ferme plus qu'agréable. Mais qu'on pénètre dans le v^e^ siècle ionien ou dorien ; les médailleurs y atteignent vite la perfection : à l'époque de Marathon elle est presque réalisée.

Le Cabinet de France possède deux médailles qu'on remarque au premier coup d'œil pour leur module particulièrement grand en même temps que pour leur style : l'une est un décadrachme d'Athènes, l'autre un décadrachme de Syracuse, et ils passent pour commémorer l'un la victoire de Marathon, l'autre la victoire d'Himère (490). Sur la pièce athénienne (pl. L, 9) on voit une tête d'Athéna dont le casque est couronné de laurier, et, au revers, une chouette aux grandes ailes déployées : la déesse sourit d'un sourire un peu gauche, signe de ce style archaïque auquel manquent une certaine aisance et le sens de la beauté aimable, mais qui possède je ne sais quel charme fugitif et ambigu ; l'oiseau du revers est noble, orgueilleux, souverain : ses ailes ouvertes abritent toute la fierté d'Athènes. La médaille de Syracuse est plus parfaite encore : on l'appelle le *Damareteion*, du nom de Damarète, femme de Gélon, roi de Syracuse, en souvenir des offrandes qu'elle fit au trésor pour soutenir la guerre contre les Carthaginois, avant la bataille d'Himère. D'un côté est figuré un léger quadrige de course conduit par un aurige au corps grêle et souple; les chevaux très fins frémissent encore : la Victoire les couronne; à l'exergue, un lion blessé, symbole de Carthage, fuit en rugissant. Au revers, entre les dauphins de Syracuse, apparaît un délicieux profil de femme couronnée de laurier, Artémis ou la Victoire : jamais l'art archaïque n'a créé de beauté plus vivante ni plus délicate, d'une grâce plus précise ni plus jeune, ni plus nuancée (pl. L, 10). Le magnifique exemplaire de cette médaille rarissime qu'on admire dans une vitrine du Cabinet de France provient de la collection du duc de Luynes, comme le décadrachme d'Athènes. Deux pièces comme celles-là, si rares, si suggestives et si belles, feraient à elles seules la gloire d'un musée.

Après Marathon, Himère et Salamine, commence la plus illustre époque de l'hellénisme. A Delphes, s'élève le trésor des Athéniens. Agéladas réunit

dans son atelier Myron, Phidias et Polyclète ; Calamis et Alcamène sont leurs émules. La fortune de ces statuaires a éclipsé celle des statuaires de Sicile et d'Italie : nous savons qu'à Rhegium une école célèbre prospéra. Que savons-nous de plus ? Le peu que nous sachions, les médailles nous l'apprennent. Étudions au Cabinet de France les tétradrachmes des cités grecques d'Occident, les belles Syracusaines au sourire fier ou timide, l'orgueilleux Apollon de Léontium (pl. L, 6), celui de Catane, si noble (*id.*, 7), le rude Dionysos

FIG. 30. — STATÈRE D'ARGENT DE TÉRINA (GRANDE GRÈCE)

FIG. 31. — DIDRACHME DE LOCRES

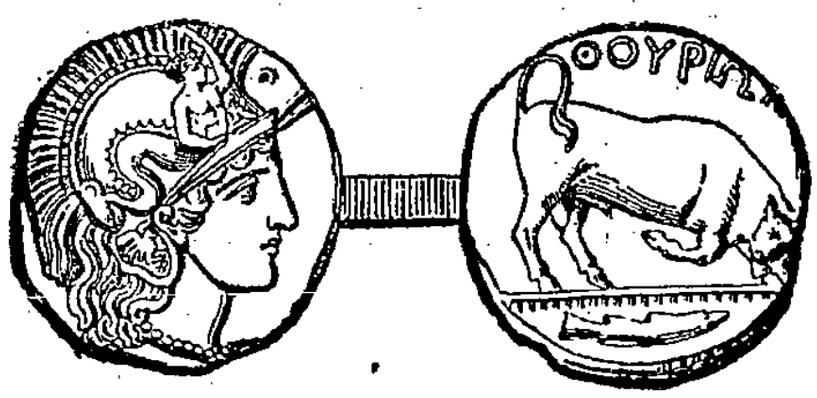


FIG. 32. — TÉTRADRACHME DE THURIUM (GRANDE GRÈCE). — CL. HACHETTE

riant et le satyre ivre de Naxos : ce sont des chefs-d'œuvre d'un art singulièrement serré, énergique et expressif ; les monnaies de Naxos (pl. L, 8), d'un style très particulier qu'on retrouve sur un tétradrachme unique du Cabinet de Bruxelles, frappé pour la fondation d'Ætna en 461 (ces pièces sont peut-être du même artiste), révèlent un idéal esthétique très différent de celui d'Athènes, et qui n'a pu naître qu'après une longue et féconde culture artistique : là où ces petits chefs-d'œuvre sont apparus, de grands chefs-d'œuvre ont certainement été sculptés ; sans le témoignage de ces médailles, nous ne les soupçonnerions pas : si on les retrouve un jour, ce témoignage seul les éclairera.

Je ne prétends pas guider les amis de cet art parmi les chefs-d'œuvre monétaires de cette époque : c'est un univers. Plus on avance vers le IVe siècle, plus l'art s'affine et s'efforce à l'élégance ; mais il perd en vigueur. Les fameux médaillons de Syracuse, signés par Cimon et par Événète, et frappés aux environs de l'an 400, ne sont pas plus beaux que le damareteion. Du reste la Grèce propre et même l'Asie frappent, au déclin du Ve siècle et au IVe, des monnaies qui ne sont plus indignes d'être comparées à celles d'Agrigente et de Syracuse, de Catane et de Leontium, de Rhegium et de Thurium,

de Terina et de Tarente. A Thèbes, les médailles aux revers desquelles sont gravés un Héraclès archer, un Héraclès enfant étouffant les serpents, une tête de Dionysos Pogon couronné de lierre, sont d'un art robuste et souple à la fois. La Locride et l'Élide eurent d'admirables monnaies : parmi les types de celles d'Élide, on remarque un aigle en plein vol ravissant un serpent, une Victoire courant ou assise (pl. L, 12), une tête de Zeus, une tête d'Héra, et toutes ces figures sont d'un style si noble, si hautain qu'elles évoquent aussitôt le souvenir des trésors d'Olympie. Parmi les plus belles médailles d'Asie, il faut citer celles de Cyzique, de Lampsaque, de Cnide, de Samos et surtout l'Apollon de face des tétradrachmes de Clazomène, signés du nom de Théodote : c'est encore la donation du duc de Luynes qui a enrichi le Cabinet de France du plus parfait exemplaire de ce chef-d'œuvre (pl. L, 11), dont l'art expressif devait bien toucher ces Grecs d'Asie, toujours épris du pathétique.

L'influence d'Athènes a rayonné sur toutes ces villes : aussi trouvons-nous naturel que leurs monnaies même soient belles. Mais la numismatique seule nous révèle que dans d'obscures régions de Macédoine et de Thrace, un siècle avant Alexandre, vivait un art très différent et pourtant singulièrement robuste : c'est autour des mines d'argent du Pangée et des montagnes situées au nord de la Chalcidique que de petits princes, les rois des Derrones, des Edoniens, des Oresciens (pl. L, 5), des Bisaltes, frappaient ces curieuses pièces dont le style rappelle certains chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie mycénienne; les pièces de Lété et de Mendé, d'Acanthe et de Thasos (pl. L, 2) et celles des rois de Macédoine du Ve siècle se rattachent au même art, plein de sève, de fougue et de rude fantaisie : Paeonios, le sculpteur de la Victoire d'Olympie, était de Mendé, et il n'y a peut-être tant de mouvement et de vie dans son chef-d'œuvre que parce qu'il avait connu dès l'enfance l'art puissant et presque désordonné de sa patrie.

Au milieu du IVe siècle, cet art se discipline. Le Zeus des monnaies de Philippe II est classique (pl. L, 14). A partir de la conquête d'Alexandre, l'hellénisme pénètre partout et du reste se vulgarise un peu : parmi les monnaies des trois siècles qui précèdent notre ère et l'empire romain, aucune n'égale en beauté les siciliennes du Ve siècle. Mais les rois, successeurs d'Alexandre, frappent leurs monnaies à leur propre effigie : l'art du portrait renouvelle la médaille. En Syrie, les portraits des premiers Séleucides sont d'un style lourd sans doute, mais large et assez puissant. En Bactriane, les portraits royaux sont d'une sincérité rude qui n'est pas sans beauté : la célèbre pièce du Cabinet de France, une monnaie d'or de 20 statères du roi Eucratide, la plus grosse monnaie antique connue, offre un curieux exemple

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

de cet art. Dans la vitrine où l'on voit la série des Ptolémées, le portrait de Ptolémée Soter paraît précis et robuste (pl. L, 17), et celui de Cléopâtre, étrangement accentué (*id.*, 18). En Sicile, Syracuse frappa de bons portraits des successeurs d'Agathoclès. Mais les portraits les plus frappants qu'on voie sur des monnaies grecques sont ceux des rois de Pergame, des derniers rois de Macédoine et des Mithridates : le profil de Philétairos, sur les tétradrachmes de Pergame, est épais, massif, strictement réaliste (pl. L, 75); ceux de Philippe V et de Persée, moins sincères peut-être, sont d'une distinction parfaite; ceux de Mithridate II (pl. L, 16) et de Pharnace ont la même exactitude que ceux des rois de Pergame; mais le portrait de Mithridate le Grand a une ampleur de style digne du génie de ce prince.

Ce sont encore les portraits qui font la beauté des monnaies impériales romaines. Les deniers de Rome, sous la République, semblent de plates imitations des médailles grecques. Avec l'Empire, la monnaie romaine pénètre dans tout le monde antique. Les villes grecques qui gardent encore le droit de frapper de la monnaie de bronze y gravent l'effigie de l'Empereur; mais tous les grands artistes viennent vivre à Rome, et l'on ne trouve guère de beaux portraits monétaires que sur les pièces d'or et de bronze frappées par l'atelier du Capitole.

Cependant, même aux époques fécondes pour l'art, comme le règne d'Auguste et le règne d'Hadrien, le style des monnaies romaines est très inégal. On connaît une médaille d'or d'Auguste (pl. L, 19) où son profil est gravé avec une délicatesse parfaite : la plupart des autres sont d'un art banal et négligé. Les effigies féminines sont souvent les meilleures, surtout sur les médailles frappées pour commémorer la mort d'une impératrice ou de la femme d'un César : le Cabinet de France en possède aux noms de Livie (pl. L, 20), d'Antonia (*id.*, 21), d'Agrippine, femme de Germanicus, qui sont d'un style extrêmement pur; de Sabine, femme d'Hadrien, il possède un portrait gravé sur une monnaie d'or, qui est un curieux exemple d'art rigoureusement précis, nerveux et sec (pl. L, 22). Les monnaies d'or des deux Faustines sont renommées : la plupart sont d'assez fines images de ces impératrices, que leur beauté a rendu plus célèbres que leurs vertus (pl. L, 23). On voit aussi de beaux portraits d'empereurs sur les grands bronzes, notamment ceux de Tibère, Galba, Antonin, Lucius Verus (pl. L, 24), Pertinax. Après Septime-Sévère, l'art décroît rapidement. Sur les fameux médaillons de Tarse que possède le Cabinet de France, uniques exemples de médailles antiques n'ayant aucun caractère monétaire, sont gravées des effigies d'Alexandre le Grand expressives et belles : ces médaillons ont été gravés en Orient au commence-

ment du IIIe siècle de notre ère. Mais à mesure qu'on descend ce siècle troublé, les médailles perdent de plus en plus leur valeur artistique ; celles de Constantin commémorent de grandes choses : elles sont pourtant sans beauté et souvent d'un aspect presque barbare. L'hellénisme a tant dégénéré, que l'art grec est mort.

II

Quand le Moyen Age ressuscite l'art, l'idéal humain a bien changé ! Il ne s'agit plus de vénérer la beauté de la vie, mais seulement d'exalter les âmes en méprisant les corps. Et si un cœur sensible à la grâce des choses désire éterniser cette émotion, l'œuvre créée sera plus légère, plus tendre, plus fragile, plus sensitive qu'aucune réalité. L'art gothique, quand il ne maudit pas brutalement la vie, est une perpétuelle et surnaturelle exaltation.

L'art monétaire ne reste pas étranger à cette floraison de l'art chrétien : il suffit de regarder les monnaies d'or françaises du XIIIe siècle pour s'en convaincre. Mais si c'est d'un médaillier de monnaies grecques et romaines que l'on passe à celui qui enferme les écus d'or de saint Louis et de ses successeurs, quelle suggestive surprise ! L'art exquis du XIIIe siècle appartient à un autre monde, et il nous prouve à quel point l'imagination humaine et le sens de la beauté se renouvellent au cours des siècles, sources inépuisables dont le jaillissement et les jeux prennent des formes toujours diverses.

Toute médaille antique porte, comme type, une image réelle : les chimères, les sphinx et les griffons eux-mêmes y semblent aussi réels que des animaux familiers. Les graveurs de monnaies gothiques, au contraire, même s'ils tracent en traits légers l'image d'un roi, paraissent ne l'avoir vu que dans un rêve, et s'appliquent à enlacer cette silhouette fugitive en un grêle décor fleurissant, dont la gracieuse et parfaite beauté évoque celle des plantes grimpantes et des rosiers sauvages. Toute la longue série des monnaies gothiques, dans l'Europe occidentale, possède le même charme décoratif, délicat et pur, un peu monotone à la longue, mais qui donne une rare noblesse au numéraire le plus vulgairement commercial.

Cependant le XVe italien commence : autre contraste ! Les orfèvres italiens coulent de grandes médailles, avec un portrait à l'avers et un sujet allégorique au revers, aussi différentes des monnaies gothiques que des monnaies grecques et romaines. Les médailles de Pisanello, de Matteo de' Pasti, de Niccoló Fiorentino s'apparentent à la sculpture en bas-relief plus qu'à la gravure. Comme cet art est loin, d'ailleurs, du style décoratif, si délicat et si léger, des monnaies françaises ! Une autre âme y vit. Les portraits du Pisanello sont beaux d'une

sincérité presque farouche, d'une ingénuité robuste et grave; qu'on regarde, sous la vitrine du Cabinet de France, ses médailles de Philippe-Marie Visconti, de Lionel d'Este, de Novello et de Sigismond Pandolfe Malatesta, de Louis et de Cécile de Gonzague : quel volontaire asservissement à la réalité, quelle sobre et forte précision, quelle vue claire de la vérité toute nue! L'artiste a compris d'instinct les caractères des physionomies et les a marqués avec une franchise brutale, sans s'attarder aux détails : il a accentué la laideur pittoresque du duc de Milan, la rudesse animale du visage de Malatesta, la gracilité chétive et chagrine de Cécile de Gonzague. Pourtant il n'enlaidit pas un beau modèle; et sous son grand chapeau d'où retombe un voile élégant, don Inigo d'Avalos, au profil noble, calme et régulier, n'a pas à se plaindre de Pisanello. D'ailleurs ce portraitiste, probe jusqu'à la brutalité, a su sentir et exprimer la plus subtile poésie : les revers de ses médailles nous montrent souvent de lourds cavaliers, tout bardés de fer et orgueilleux de leur force; mais au revers de sa Cécile de Gonzague, voyez cette allégorie : dans un paysage rocheux, à côté d'un étrange animal couché, qui tient à la fois du bouc et de la licorne, une femme demi nue, frêle et pensive, est assise, sous le croissant de la lune; je ne prétend pas expliquer ce symbole, mais cette figure songeuse, délicate et belle, dans cet âpre paysage, est un rêve de poète : Pisanello fut une de ces âmes, dociles aux souffles du siècle, en qui se mêlaient l'âme du Moyen Age et l'âme de la Renaissance.

Vittore Pisano est sans doute le plus grand de ces médailleurs italiens du XV^e^ siècle. Mais les graves portraits de Matteo de' Pasti, ceux de Niccoló Fiorentino, d'un réalisme solide et large, mais souple, pénétrant et vivant, ceux de ce vigoureux et violent Pietro da Milano, ceux de Sperandio et ceux de Boldû sont des œuvres fortes et vraies qui ne peuvent appartenir qu'au siècle attentif et passionné de Donatello et de Piero della Francesca.

A côté de la vitrine où sont exposées, au Cabinet de France, les œuvres de ces grands médailleurs du *quattrocento*, on voit la vitrine des médailleurs du XVI^e^ siècle : comme ces deux siècles sont différents! Chez les meilleurs maîtres du XVI^e^, les Leoni, Trezzo, Benvenuto, Rossi, Bonzagna, etc., le souci d'une élégance pompeuse et volontiers théâtrale domine le souci de la vérité; tous ces graveurs, souvent plus virtuoses qu'artistes, ont plus d'ingéniosité que de poésie spontanée. Et pourtant le charme de l'Italie réside en leurs œuvres : le Philippe II de Leone Leoni et la Giulia Pratonieri d'un anonyme nous séduisent en dépit de leurs trop savantes attitudes.

Les médailles allemandes du XVI^e^ siècle ne possèdent pas cette grâce, mais on y retrouve la stricte vérité : cet art minutieux jusqu'à l'excès, moins puis-

sant que le large style de Pisanello et de Sperandio, vaut par cette franchise sans réticence qui fut aussi la vertu de Martin Schongauer, de Dürer et de Holbein. D'ailleurs, il atteint quelquefois à la noblesse : la belle médaille d'Albert Dürer et celle d'A. Schwartz d'Augsbourg, de si grand style, nous font songer encore à l'âme et à l'idéal du Moyen Age, tandis que celle de Jean Ebner et celle, de face, de Jérôme Baumgartner, d'une bonhomie si librement sincère, appartiennent bien à un siècle curieux d'exacte réalité. On remarquera à côté de ces médailles de petits médaillons en pierre et en bois, d'une minutie extrême, et qui sont propres à l'art allemand.

L'art français n'a pas été au temps de la Renaissance moins sensible à la mode de la médaille. Dès le XV^e^ siècle, Charles VII faisait frapper de grandes médailles monétiformes pour commémorer l'expulsion des Anglais : ces pièces rarissimes, qui sont au Cabinet de Paris, se rattachent encore au style monétaire gothique. Mais l'Italien Jean de Candida vient en France et y apporte l'art de Pisanello : sa médaille de Marie de Bourgogne est un chef-d'œuvre élégant et puissant qui inspira les médailleurs français ; les qualités nettes et saines de l'esprit français se retrouvent en effet, malgré l'imitation voulue du style italien, dans les belles médailles de Charles le Téméraire, du grand bâtard de Bourgogne, de Robert et de Pierre Briçonnet. Mais l'art français n'est pas imbu tout entier de l'influence italienne : la médaille de Louis XII par Michel Colombe, œuvre si précise, si sobre, si distinguée, d'une élégance un peu sèche mais forte, n'a pas d'analogue dans l'art italien.

Au XVI^e^ siècle pourtant le goût italien l'emporte, le mauvais goût quelquefois plus que le bon ; les médailleurs italiens pénétraient en France autant que les peintres, et le style pompeux de la dernière Renaissance influençait les Français eux-mêmes. Toutefois, on reconnaît les Français à la clarté de leur talent : Régnier, Simon, Jacquet, Nicolas Briot ont toujours su rester précis et sincères, alors même qu'on leur demandait des portraits d'une élégance théâtrale.

Sous Henri IV et sous Louis XIII, Guillaume Dupré porte la médaille française à une perfection dont le seul tort est d'être impeccable et toujours égale : à ses portraits d'apparat manque la liberté fougueuse du génie ; mais quelle intelligence de la physionomie et du costume ! quelle sûreté de composition ! quelle grandeur souvent ! et, parfois, quelle grâce sérieuse ! C'est l'âme française, imprégnée d'éloquence italienne et d'orgueil espagnol, qui va commencer l'œuvre régulière et magnifique du siècle de Louis XIV. L'art des Warin, les successeurs de Dupré, n'est pas moins discipliné que le sien ; Mauger, Roettiers, Chéron, Mollart, Saint-Urbain composent leurs médailles comme Hya-

cinthe Rigaud ses grands portraits. Les graveurs du XVIII^e siècle, de Pinon et Marteau à Duvivier et Augustin Dupré demeurent aussi classiques : il y a toutefois dans leurs médailles moins de grandiloquence et plus d'esprit de finesse. Enfin le Cabinet de France, très riche en œuvres du XIX^e siècle, nous montre à quelles variables destinées les médailleurs français menèrent leur art au temps des Andrieu et des Oudiné, des Chapu et des Ponscarme, des Chaplain et des Roty : et il nous est agréable de constater que le dernier siècle s'est achevé par un renouveau de cet art difficile et glorieux.

Voici que j'ai rapidement parcouru les trésors du médaillier, riche entre tous, du Cabinet de France. Je n'ai pu qu'indiquer en quelques mots l'intérêt qu'un dilettante y saurait trouver, et l'on voit que cet intérêt demeure perpétuellement le même : la médaille est une image réduite, mais toujours fidèle, des époques où elle paraît. Elle nous raconte l'histoire des Grecs et des Romains, et, en même temps, leur changeant idéal. La monnaie du Moyen Age porte le reflet du printemps gothique. La médaille du quattrocento a le réalisme et le charme du grand art toscan. Le XVI^e siècle lui prête son orgueil, et notre époque classique sa majesté et son sérieux. Et, si varié que cet art ait pu être, il est pourtant demeuré toujours et partout une des formes les plus concises, les plus nettes et les plus fortes de la beauté.

JEAN DE FOVILLE.

FIG. 38. — VALENTINIEN ET SAPOR (CAMÉE)

VI

MEUBLES ET BIBELOTS

Dans toute collection, tant privée que publique, il y a toujours pour le visiteur épris de sensibilité une œuvre maîtresse autour de laquelle — plus ou moins ouvertement suivant les nécessités du musée ou le goût du propriétaire — viennent en une sorte de chœur se grouper rythmiquement les autres œuvres.

Au Cabinet de France, pour les époques modernes celle qui tient ce rôle est un buste de marbre, une fine, une déliée, une attirante physionomie aux rases lèvres minces serrées en un demi-sourire, aux clairs yeux perçants, — des yeux de chercheur, d'avisé fureteur, d'intelligentes prunelles, — au nez fort, robustement planté entre deux creuses rides obliques dont la ligne rejoint les coins de la bouche. Un large front, une mâchoire rasée au maxillaire robuste, des cheveux flottants, un cou nerveux dont saillent en cordes sèches les muscles solides — nous présentent, ciselée par Houdon, la figure aimablement érudite, un peu sceptique peut-être aussi, de l'abbé J.-J. Barthélemy, auteur du *Voyage du Jeune Anacharsis* qui, après avoir aidé dans ses derniers jours l'érudit Gros de Boze, lui succéda en 1754 à la direction du Cabinet du Roi (pl. LI, 1).

Parmi les vitrines où s'alignent, avec une liberté de classement qui tient plutôt de la collection privée que du musée officiel, les médailles de la Renaissance, les armes, les émaux, les ivoires et les faïences, c'est à ce buste, bien qu'il soit placé tout au bout de la grande galerie en un angle assez retiré, que reviennent toujours les regards, attirés par cette émanation subtile qui irradie comme un fluide étrange des œuvres vraiment humaines et par cela très grandes.

Et l'effigie de marbre mi-ironique, mi-attendrie, filtrant un regard aigu sous ses paupières pesantes, contemple le silencieux sanctuaire dans le calme duquel se reposent de leurs longues tribulations les objets d'art nombreux qui, pour beaucoup, furent amoureusement maniés, voici cent cinquante ans déjà, par les doigts de cet homme de science dont l'effigie, perpétuant le souvenir, sourit au milieu d'eux.

Ce sourire si particulier, si personnel, fait de ce même indéfinissable que Léonard mit aux lèvres de sa Joconde —, sans le pénétrer entièrement, sans le déchiffrer intimement (car en réalité il répond à des choses que nous ne savons pas), combien j'en comprends cependant un sens, le plus superficiel certes, mais le seul accessible, — car Houdon et Barthélemy ont emporté les autres dans le secret de leurs tombes. J'y vois la manifestation de la jouissance, du plaisir délicat d'artiste qu'éprouvait le mentor délicat du jeune Anacharsis à vivre au milieu d'une pareille collection d'objets d'art, si complète, si vivante, unique en son genre et en même temps si libre, si à l'aise, si peu guindée, si pénétrée d'érudition, de haute science et en même temps si aimable, si accueillante, si peu renfrognée en « séries archéologiques ». Ce sentiment, chacun le partage aussitôt qu'entré ; et ceux-là qu'effarouche volontiers la rigidité froide d'un Louvre, — où l'Art, assujetti aux règles d'une grammaire spéciale, se prête trop facilement à des géométries, d'ailleurs discutables, de théorèmes, — visitent avec joie ce musée où les exigences scientifiques ont su se soumettre à la liberté de présentation qui convient aux œuvres d'art. Et le sourire de l'abbé Barthélemy nous dit toute sa satisfaction de voir le Cabinet de France, au cours de son éclatante fortune, rester fidèle à ses commencements, à son passé, à sa tradition, et, comme il fut jadis le *Cabinet du Roi*, collection privée du premier particulier de France, continuer, à côté de l'officiel et géant frère cadet le Louvre, à être le *Cabinet de France*, collection privée de l'État français, — c'est-à-dire de nous tous.....

Oui, une collection privée, *notre* collection privée à nous autres visiteurs, c'est bien l'impression que chacun de nous éprouve, dans les salles modernes en particulier, si calmes, si recueillies, si peu *musée*, mais bien plutôt riche hôtel particulier, fantaisie luxueuse d'un amateur intelligent. Et le sourire de l'abbé Barthélemy, souligné de l'accueil sympathique des conservateurs, vient nous dire que nous n'avons pas tort.....

*
* *

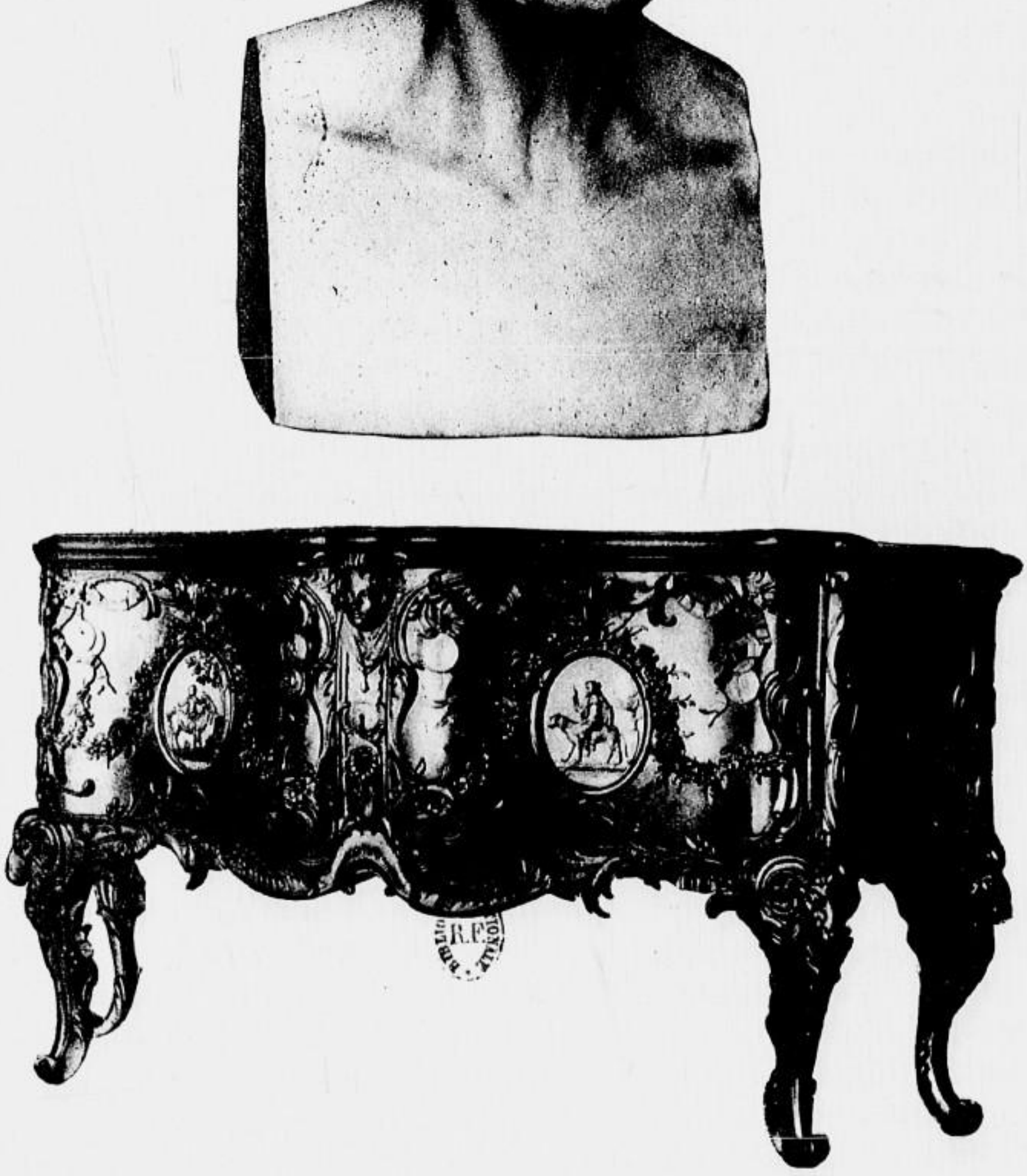
Évidemment peut-être chez un particulier y aurait-il moins de vitrines..... Et encore je ne sais trop... un malheur est si vite arrivé par un coup de plumeau trop rapide, et puis l'atmosphère parisienne est encrassée de tant de suie qu'on ne peut guère laisser se salir à l'air les orfèvreries délicates.

Or, vous comprendrez sans peine que des objets aussi importants pour notre histoire nationale que ces armes et ces bijoux découverts en 1653 à Tournai dans le tombeau au fond duquel dormait depuis 481 le roi Childéric Ier, ont besoin de quelque protection : d'autant que déjà en 1831 fut volé

et fondu l'anneau du roi, au chaton duquel figurait l'effigie royale armée et entourée de la légende : + CHILDIRICI REGIS. Aussi la vitrine IX enferme-t-elle précieusement le reste de ces reliques historiques que leur propriétaire, l'Électeur de Mayence, donna à Louis XIV en1665 : hache d'armes, fer de lance, épée à large lame, abeilles d'or provenant du manteau du roi, etc. Et l'entourage de ces reliques est infiniment précieux : coffret de mariage italien représentant divers épisodes du roman fameux *Pyrame et Thisbé*; crosse en cuivre émaillé de Notre-Dame de Paris, fragments d'un reliquaire d'or émaillé du xv^e^ siècle; coupe en émail de Limoges, portant la signature de Jean Courtois et représentant l'arche de Noé ; coffret en argent de Franz de Sickingen; couvercle de coffret en or massif orné d'une figure de Louis XII en haut relief; aiguière en argent doré sur la panse duquel passe sur son char Neptune entouré de Tritons et de Néréides; des sceaux de bronze et d'argent de l'Université de Paris; — bref une de ces vitrines comme Balzac en donnait au cousin Pons.

Et quel précieux ivoire apparaît ici : à ce que disait jadis le chapitre de l'abbaye royale de Saint-Denis (où il était précieusement conservé) et qui s'appuyait sur un dire formel de dom Doublet, écrit en 1625, — Charlemagne lui-même, le grand « empereur Karl à la barbe fleurie », l'aurait de ses rudes mains manié sur l'échiquier d'ivoire que lui avait offert son illustre confrère Haroun-al-Raschid, khalife immortalisé par les *Mille et Une Nuits* ! Car c'est un *roi* d'un jeu d'échecs hindou qui, sous son pied, en caractères koufiques, porte cette signature : « *Ouvrage de Iousouf-el-Nabili* ». Il représente un éléphant entouré de quatre gardes à cheval conduit par un cornac et enlaçant de sa trompe un cheval et son cavalier ; sur son large dos le pachyderme porte une tour gardée par huit guerriers indiens, et dans la tour est assis un roi hindou. Charlemagne a-t-il bien réellement poussé cette pièce sur un échiquier ? Le doute est permis, mais l'origine orientale est certaine et la beauté de la sculpture digne de faire rêver les plus fervents de l'ivoire, cet art aujourd'hui endormi. Diverses pièces d'échecs occidentales datant du xii^e^ et du xiii^e^ siècle font à ce chef-d'œuvre une cour respectueuse et digne d'intérêt.

Plus loin, voici quelques diptyques consulaires qui, sur la chaude matité de leurs feuillets d'ivoire, montrent au milieu de leurs cortèges somptueux les effigies d'Anastasius consul en 516, de Flavius Félix consul en 428, de Flavius Theodorus Filoxenus Sotericus consul en 525. Et les figures de ces personnages illustres de Rome à sa décadence se rapprochent sans étonnement et sans souci des indifférentes chronologies, mais pour la grande joie de nos



1. — L'ABBÉ J. J. BARTHÉLEMY (BUSTE EN MARBRE, PAR HOUDON).

2. — CONSOLE DESSINÉE PAR LES FRÈRES SLODTZ, EXÉCUTÉE PAR GAUDREAUX EN 1739

yeux, de deux médaillons de Germain Pilon, ceux de Henri III et de Catherine de Médicis, de trois œuvres de G. Dupré le médailleur fameux, les portraits du président Duret de Chevry, de Pierre Jeannin, et des profils de Henri IV et de Catherine de Médicis. Tandis qu'en face, Alexandre Dumas père, Robespierre, Byron, Alfred de Musset, Kléber, Bonaparte, Kociusko, G. Cavaignac, Lamennais et Benjamin Constant, ciselés par David d'Angers, voisinent fraternellement avec la Bacchanale d'un diptyque provenant de la cathédrale de Bourges, deux triptyques byzantins, un plat en faïence de Savigny, un diptyque chrétien du XIII^e^ siècle et les portraits de Flavius Petrus Sabbatus Justinianus et de Flavius Athanasius Paulus Probus Moschianus Probus Magnus, lesquels furent consuls respectivement en 516 et 518 et distribuèrent ces diptyques d'ivoire dont le voisinage accommode si bien l'auteur des *Trois Mousquetaires*, et les chantres de *Childe Harold* et de *Rolla*.....

Quand je vous disais que le Cabinet de France n'a aucune des superstitions des musées !.... ce qui d'ailleurs en fait un délicieux lieu de rêverie.

Auprès de ces reliques, flamboie l'épée d'honneur des grands maîtres de Malte, œuvre allemande du XVI^e^ siècle finissant, due à Hans Muelich d'Augsbourg, auteur de deux poignards célèbres conservés l'un au Musée du Louvre, l'autre au Musée de Cassel. Cette épée, dite « de la Religion », offerte à l'ordre de Malte par Philippe II d'Espagne fut une de ces dépouilles du monde dont Bonaparte enrichit la France; allant en Égypte, il la prit en passant par Malte et la donna au Cabinet de France. Deux œuvres italiennes, un médaillon ovale en marbre représentant un buste de jeune fille et signé OPUS MINI, Mino da Fiesole, et un buste d'enfant attribué à Donatello, dominent l'œuvre de Hans Muelich.

De-ci de-là des coupes de bronze, arabes ou persanes, des cornes à boire, des émaux, des statuettes, des armes, des casques, des vases, le tout de tailles, d'époques, de formes, de matières différentes, bref un dédale charmant d'œuvres qui au hasard de la visite, sans rien d'apprêté, de didactique, sans morgue pédagogique et pour la simple récréation de l'esprit, viennent rappeler une œuvre, une date, un homme, et pour le plus grand profit de notre intelligence, ne comptant que de belles œuvres, enseigne sans fatigue et charme sans lassitude.

Et pour compléter l'illusion, des meubles achèvent de donner cette impression de l' « habité », du « vivant », qui est si nécessaire.

D'abord une grande console-médaillier (pl. LI, 2), que dessinèrent les frères Slodtz, qu'exécuta l'ébéniste Gaudreaux (1739) et à laquelle, en 1755, l'ébéniste Jouber ajouta les encoignures; puis une armoire également médaillier que Charles Crescent fit pour le Régent. Eusuite vient une très curieuse armoire-

médaillier qui provient de la collection Joseph Pellerin, achetée par Louis XV, et qui présente sur sa face des panneaux chinois que monta le célèbre Boule. Un médaillon du comte de Caylus dû à Vassé, des portraits de Louis XIV et des membres de sa famille, un bas-relief de Ligier Richer et un balcon en bois sculpté.

Enfin un siège si historique qu'il en est devenu légendaire et qu'on en a fait celui que saint Éloi forgea pour le roi Dagobert. En réalité, cette chaise curule est de fabrique romaine; mais comme sur elle se sont assis successivement tous les rois de France pour y recevoir l'hommage de leurs féaux au moment de leur avènement, et comme l'attribution au vénérable roi mérovingien a pour défenseur dès le XIIe siècle Suger lui-même, — comme à cause de cette créance elle fut choisie par Napoléon Ier pour lui servir de trône lors de la première distribution des croix de la Légion d'honneur au camp de Boulogne, — il nous plaît de lui conserver, au nom des droits imprescriptibles de la légende, le nom glorieux de trône de Dagobert. Certains trouveront peut-être que c'est là un peu bien une idée de littérateur, c'est-à-dire un irrespect en face des certitudes archéologiques : mais la science ne saurait prévaloir contre les nécessités de l'âme humaine qui veut que certaines légendes soient plus vraies que la vérité. La légende du fauteuil de Dagobert est de celles-là, car il ne saurait être de fable plus respectable que celle qui valut à cette relique le respect attendri de vingt-cinq générations. Même lorsque personne ne croit plus à leur divinité, il est des faux dieux qu'il ne faut jamais tuer : ce n'est peut-être pas très scientifique, mais c'est plus conforme aux réalités humaines.....

*
* *

De très humaines et par cela très attrayantes, très prenantes réalités, c'est bien l'impression que donnent les meubles et bibelots au Cabinet de France et c'est pourquoi, couronnement délicat d'une des plus riches collections du monde, les œuvres d'art de cette dernière série achèvent de donner à ce gracieux petit musée son véritable caractère, — à la vérité le plus haut que l'on puisse souhaiter à un musée national, — celui d'un aimable sanctuaire où la science la plus précise, la plus pénétrée d'érudition sait faire œuvre parfaite tout ensemble en accueillant sympathiquement les profanes de bonne volonté et en passant à l'Art toutes les fantaisies qui sont indispensables à sa vie.

GEORGES TOUDOUZE.

LE CARNET DE L'AMATEUR

EXPOSITIONS ET DÉCOUVERTES

Après le grand effort des deux Salons, devenus, — par une sorte de déformation du goût, — pour beaucoup d'artistes et une bonne partie du public, le but unique de l'année, il y a généralement un ralentissement dans le mouvement esthétique parisien. Les mauvaises langues prétendent même qu'en général ce n'est pas un mal, bien au contraire. Et il faut avouer qu'après les Salons de cette année, les esprits chagrins n'avaient pas tout à fait tort de demander grâce au nom de la Beauté, vraiment trop outrageusement méconnue.

Cependant durant cette accalmie qui va se prolonger jusqu'en octobre, nous eûmes certaines expositions qui à des titres différents sollicitèrent notre attention.

D'abord, — consolation puissante en face de la médiocrité ambiante, mais aussi douloureux pèlerinage qui raviva l'âpreté aiguë de nos regrets, — ce fut à l'Hôtel des Ventes l'exposition de l'atelier Eugène Carrière. Certes oui ce fut beau, ce fut admirable, mais combien triste aussi ! Tous ceux qui le premier jour étions venus là pieusement et qui pour la plupart étions des familiers du grand mort, nous avons revécu les heures émouvantes d'autrefois, les heures des visites à l'atelier de la Cité des Arts, les heures disparues, évanouies, qui jamais plus ne reviendront ; et nous avons revécu ensemble l'heure triomphale de l'Exposition chez Bernheim il y a quatre ans, et l'heure lugubre du cimetière Montparnasse il y a quatre mois, la victoire et la disparition ! Je crois qu'en face de ces toiles inachevées dont jamais plus sa main ne s'approchera, de ces notes de travail éparses le long de ces murs d'une banalité sinistre, qui donnent à l'Hôtel des Ventes un aspect si angoissant, — nul homme de bonne foi n'a pu passer sans un frémissement ; et ils seraient vraiment à plaindre pour leur courte mentalité ceux qui, même ne pouvant se hausser jusqu'à ce génie tout de bonté et d'humanité, n'ont pas au moins vaguement senti qu'un des plus grands artistes de l'histoire de France était parti pour jamais.... *Never more !* a dit Edgar Poë, et rarement fut plus compréhensible cette tragique horreur de l'irréparable qui hanta le cerveau du grand Américain...

Après ces tristes ressouvenirs, nous vîmes passer à la galerie Petit, en une exposition qui fut discutée, l'œuvre déjà considérable d'un étranger qui, l'an passé, au Salon des Artistes français, nous donna l'imprévu d'une note de vigueur à laquelle cette Société ne nous a pas habitué. Sorolla y Bastida est un énergique qui ne craint pas la valeur chaude et crue, et peut-être cette accumulation en une seule salle de tant de soleil a-t-elle un peu étonné, sinon même déçu ou tout au moins désorienté, quelques visiteurs.

A l'École des Beaux-Arts l'exposition annuelle des Prix de Rome nous réservait une surprise, surprise agréable d'ailleurs : en dépit des résistances, le vétuste règlement de la Villa Médicis craque chaque jour davantage, ce qui nous permet d'espérer proche le jour béni où on le jettera définitivement par terre. Cette année on a autorisé les Prix de Rome à exposer leurs œuvres personnelles à côté de l'envoi réglementaire : il ne semble pas que ce soit là une manifestation subver-

sive de nature à ébranler sur ses bases la Tradition; c'est pourquoi on peut s'étonner d'une prohibition que rien n'expliquait. Quoi qu'il en soit on ne peut que se féliciter de cette mesure, surtout lorsqu'on voit les remarquables bronzes qu'expose M. Henry Bouchard, digne héritier de la tradition sculpturale bourguignonne, et qui nous font présager en lui un de nos grands statuaires futurs, s'il persiste dans cette voie libre et forte qu'il s'est choisie.

Enfin pour terminer signalons l'exposition à l'*École d'Art* de Mlle M. Laurent Desrieux, des travaux des élèves de MM. Ernest Laurent, Edme Couty, Alaphilippe, professeurs de cette institution. L'ensemble en fut intéressant, permettant des observations utiles sur la mentalité esthétique de la femme et de la jeune fille. La malléabilité du tempérament féminin à ce point de vue est très sensible, en particulier lorsqu'on se trouve comme ici en présence d'un artiste rénovant réellement l'archaïque conception du modèle vivant, et dont la forte personnalité réagit dans un sens identique sur la vision de toutes ses élèves avec la seule différence entre elles de leur plus ou moins d'aptitudes. Au moment où l'on se préoccupe tant, avec si juste raison, de la nécessaire éducation artistique de la femme, l'exposition de l'*École d'Art* a été une leçon utile, et l'on pourra tirer des enseignements intéressants au point de vue instruction de l'œil féminin en analysant les résultats obtenus à cette École.

Si les expositions ferment, les découvertes ne chôment pas. D'abord les fouilles subventionnées à Délos par le duc Loubat ont donné, sous la direction de l'École française d'Athènes, un résultat que le généreux Mécène a annoncé en ces termes à un de nos confrères quotidiens :

« Les fouilles ont amené la découverte de six grands lions archaïques en marbre, dans le voisinage du Lac Sacré. C'est une trouvaille unique et qui n'a pas son équivalent en Grèce. Quant à la statue de Polymnie, elle est véritablement admirable, semblable mais supérieure à la fameuse Polymnie de Berlin, réplique de l'œuvre de Philiskos de Rhodes. La tête de Dyonisos, une des plus belles qui existent en Grèce, a été découverte dans un temple nouvellement exploré. On peut la considérer comme appartenant à l'art du célèbre Scopas. C'est la plus belle figure qu'on ait découverte à Délos depuis quinze ans. A signaler encore une charmante statue de femme, de précieuses mosaïques, des bijoux et tout un trésor parfaitement conservé et dont la seule vue fait la joie des numismates grecs. »

D'autre part, à Alésia, le commandant Espérandieu a constaté que tous les grands monuments élevés après la conquête ont été détruits par la suite. Le savant officier croit que ces destructions datent des guerres civiles qui marquèrent les premières années du règne de Vespasien. Le nombre des grands monuments romains à Alésia fut vraiment prodigieux. Et le commandant pense que cette ville resta toujours un grand marché gallo-romain, et un centre religieux des plus importants. Il semble que les Romains y aient multiplié les monuments religieux et profanes, précisément pour y attirer périodiquement, sans doute dans un but de surveillance, les indigènes de tous les pays environnants.

Ensuite on annonce la découverte, au sommet du Puy de Dôme, par M. Audollent, d'un fort beau Mercure gréco-romain, en bronze plein, retrouvé près d'un petit temple païen.

Enfin à l'île de Batz, dans sa propriété, M. Delasalle a mis au jour un important cimetière druidique remontant à la plus haute antiquité armoricaine (entre 3.500 et 4.000 ans). Sur l'aimable invitation de M. Delasalle, M. Georges Toudouze a pris part à ces fouilles et entretiendra prochainement nos lecteurs des découvertes auxquelles il a assisté et coopéré.

Le Gérant : M.-A. DESBOIS.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

LES ÉCOLES D'ART

Il nous vient de New-York l'écho d'une amusante aventure qui donne un regain d'actualité à la question épineuse des règlements à appliquer aux Écoles d'Art.

Dans la capitale de la libre Amérique, une ligue s'est fondée « *pour la suppression du vice* » ; et le 2 août dernier, un agent zélé, aussi dénué de pitié que le gendarme de Courteline, a fait saisir le catalogue-programme d'une des plus importantes Écoles d'Art de la ville et mettre en état d'arrestation la jeune fille qui remplissait dans cette École les fonctions de bibliothécaire, — le tout au nom de la morale publique offensée, paraît-il, par les images dudit catalogue. Ne les ayant pas vues il nous est impossible de prendre parti dans cette affaire dont tout New-York s'occupe ardemment; mais nous avons entre les mains le tableau des matières enseignées dans cet établissement. Le voici intégralement : *Dessin d'après l'antique ; étude du nu : dessin et peinture, portrait ; nature morte et miniature ; sculpture ; dessin à la plume ; composition ; costume ; croquis d'après nature; dessin commercial ; conférences sur l'art antique, sur l'esthétique ; cours d'anatomie, etc., etc., etc.*

On voit donc que cette École d'Art enseigne tout ce qui touche à l'esthétique, aussi à l'usage des artistes que des amateurs, et même des parfaits comptables et employés modèles.

En ce qui nous concerne nous ne retiendrons que ce dernier fait, à notre avis très grave : la cohabitation et le travail en commun de personnes des deux sexes mûs par des aspirations tout à fait différentes; — et dans ce cas il n'y aurait rien d'étonnant à ce que dans le nombre puissent se glisser aisément des élèves dont l'esthétique pure soit le cadet des soucis.

Il serait temps, en France, que nous tracions enfin une démarcation nette entre l'École *de métier* et l'École *d'agrément*; la première donne un *enseignement pratique*, la seconde donne un *complément d'instruction générale*, ce qui n'est pas du tout la même chose; la première est un *outil de travail*, la seconde est un *jeu de société*; la première n'est accessible qu'aux cerveaux mûris par la réflexion, le travail, la vocation et les besoins de la vie; la seconde est un cours à la mode qui peut devenir une distraction utile et agréable, mais reste forcément superficielle. La première est une arme puissante dont il faut apprendre le maniement même au risque de se couper les doigts, la seconde est un fleuret de salle d'armes et il faut à son jeu plus d'élégance que de poigne.

L'École d'Art, dans la vraie conception du mot, est faite pour les esprits ambitieux, et il lui faut la grande liberté dont est assoiffé tout esprit qui veut créer, il faut que ses élèves connaissent la vie, car l'art est fait de cette vie où se ruent dans la mêlée la joie, la douleur, la gloire et la déchéance. L'erreur donc consiste à laisser souvent présenter ces Écoles comme des cours d'agrément ou, ce qui est pis encore, à leur laisser *cumuler* les deux enseignements installés côte à côte : des parents peu avisés (croyant à tort ce contact utile alors qu'il est plutôt dangereux) y envoient de trop jeunes garçons ou des jeunes filles qui ont à peine le temps, la capacité d'y puiser des notions très superficielles, mais qui, en revanche, y sont soudainement exposés aux dangers d'une fréquentation différente de celle qui leur est habituelle.

En ce qui concerne la jeune fille, il faut dire aussi que les conditions de vie ont changé, tandis que le nom de l'institution est resté le même, et le danger intellectuel et moral n'a fait par là même que grandir et s'accroître.

Ainsi, par *École d'art pour jeunes filles* on entendait autrefois une *École d'agrément* qui faisait pendant aux célèbres *Cours de piano*, et était le nécessaire complément purement artistique de toute éducation mondaine.

Aujourd'hui, un grand nombre des élèves de plusieurs Écoles d'art pour jeunes filles viennent y chercher les éléments d'un *métier*, et celles qui suivent les cours par agrément ne veulent pas accepter un enseignement d'amusette, elles jouent au *sérieux* pour ne pas paraître au-dessous des camarades qui attendent après leur talent, plus ou moins problématique, pour vivre en *faisant* de l'art comme on fait de la sténographie; et voilà pourquoi une *École pour jeunes filles* qui n'aurait pas l'*étude du nu* ou les *leçons d'anatomie* — et cela presque aussi sérieusement organisé qu'à l'École des Beaux-Arts —, risquerait d'avoir un très petit nombre d'élèves. Il y a même des Écoles où, de temps à autre, quelque artiste « *bien connu* » vient inspecter les travaux des élèves, donne quelques bravos, un ou deux conseils. Cela fait très bel effet sur le

papier et, dans la réalité, fausse souvent plus d'une jeune tête. De ces Écoles, il y en a aujourd'hui un nombre infini : il y en a d'excellentes, il y en a qui ne valent rien; mais la difficulté est de savoir quelles sont les bonnes et quelles sont les mauvaises. Si vous voulez mon avis, regardez leur programme : plus il sera *simple* et plus il y a des chances pour que l'École ait de la valeur.

Mais surtout que l'on donne aux choses leur véritable nom, et alors les amateurs n'auront que faire dans la grande École où une jeunesse des deux sexes, déjà consciente de ses actes et forte de son ambition, apprend à suivre sans relâche le chemin scabreux de l'apprentissage.

D'ailleurs, qu'est-il besoin d'y envoyer les jeunes gens complétant leur éducation, puisque ce contact risque de leur fausser l'esprit, à eux futur public, par une vision inexacte. Car trop souvent cet apprentissage est néfaste; il laisse croire que l'Art est un métier, s'enseigne comme les mathématiques ou le thème latin, et ne se différencie d'un travail de bureau que par une plus grande liberté. L'Art-métier, l'Art-profession est une carrière maintenant admise par les parents avisés, à côté de celles d'employé, de commerçant, ou des professions dites libérales; et pour avoir le droit d'exercer ce métier on a des examens à passer et des diplômes à conquérir, — ce qui serait délicieusement ridicule, si ce n'était pas intellectuellement si dangereux, en encombrant de productions médiocres le temps contemporain, et en abaissant le niveau moyen de la mentalité artistique française.

Et qui sait si un jour on ne reviendra pas tout bonnement aux procédés de ces maîtres du xv^e^ siècle qui prenaient dans leurs ateliers des gamins auxquels ils administraient volontiers, le cas échéant, quelque bonne taloche, mais aussi dont ils faisaient de grands artistes, car s'il y a quelque chose qui pèse lourdement sur le jeune artiste, c'est précisément l'*érudition* artistique développée à outrance de nos jours. Ne voyons-nous pas ce spectacle impressionnant que les vrais artistes contemporains sont précisément ceux qui se sont évadés des Écoles officielles ou privées en en cassant les vitres, ou même qui n'y sont jamais entrés : les Carrière, les Monet, les Sisley, les Rodin, les Carriès, les Constantin Meunier, les Steinlen, les Jules Chéret, les Henri Rivière? Voilà une leçon dont il serait bon de tenir compte, préférablement à toutes les autres, car c'est une leçon de vie.

LE MUSÉE.

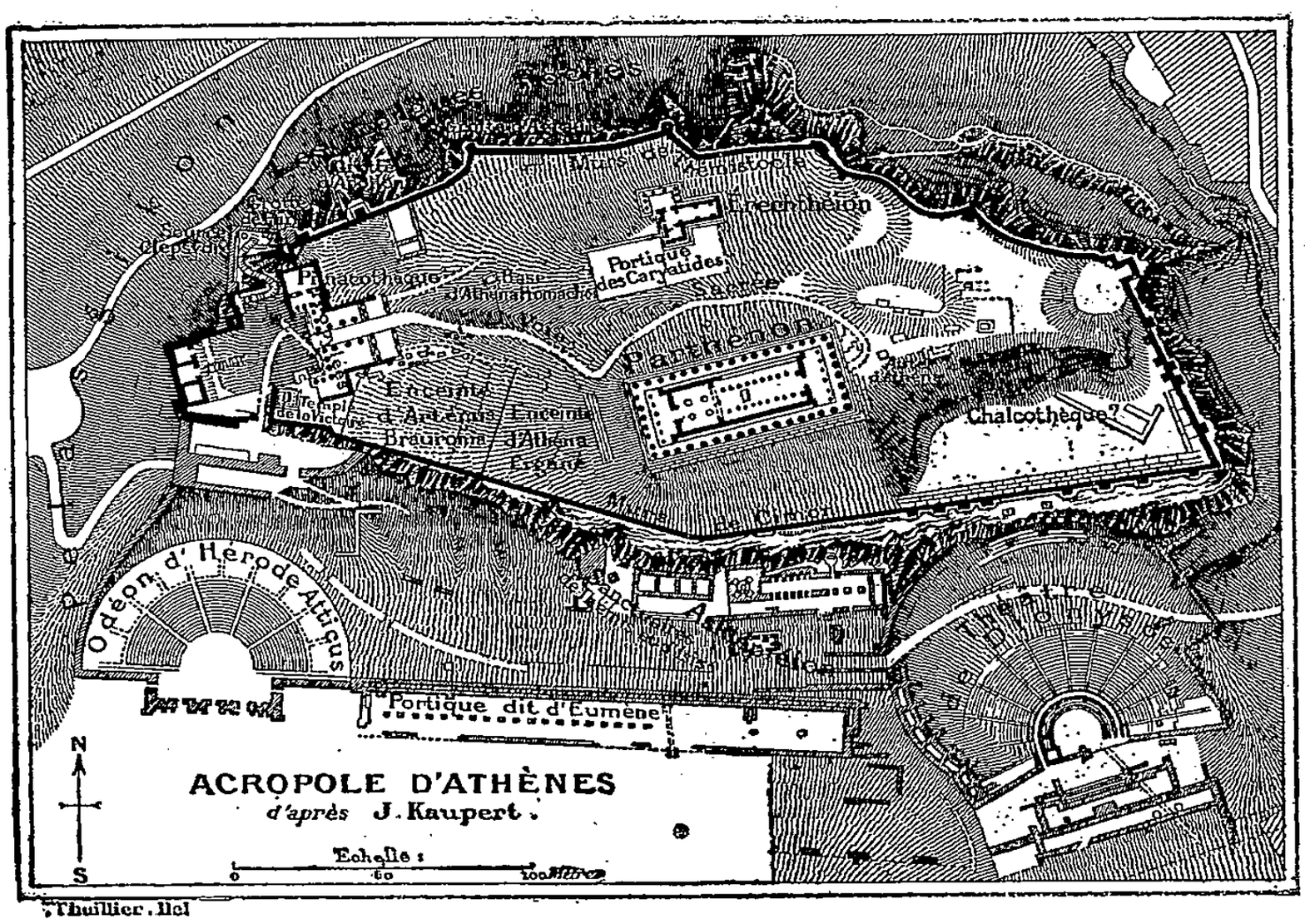


FIG. 1. — PLAN DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES CL. HACHETTE

Les Sites illustres.

SUR L'ACROPOLE D'ATHÈNES

Un philosophe a dit cette parole profonde qui est la clef de toute énigme esthétique : « Le spectacle, c'est le spectateur » ; *depuis si longtemps que les intellectuels, en présence des sites les plus célèbres du monde, ont analysé leurs sensations jusque dans les plus petits détails, il peut sembler malaisé de trouver, dans notre âge trop vieux, des pensées bien nouvelles sur des thèmes si anciens : il n'en est rien cependant, et le spectateur nouveau trouve toujours une sensation originale sur le paysage le plus connu et en apparence le plus complètement décrit. Ainsi nous a-t-il paru instructif de rapprocher ici deux visions récentes et différentes de l'Acropole athénienne, — celle de Maurice Barrès et celle d'Elie Faure, laissant à nos lecteurs le soin de décider leur préférence suivant leur goût personnel.*

I

LE DÉSARROI SUR L'ACROPOLE

En un précédent article, *Le Musée*, au moment où parut *Le Voyage de Sparte* de M. Maurice Barrès, analysa l'enthousiasme profond de l'écrivain lorrain en présence du spectacle prodigieusement émouvant qu'offre la plaine de Sparte, et nous annoncions notre désir de parler de son impression toute différente en présence d'Athènes.

Cinq chapitres sont consacrés à l'Acropole et l'un d'eux s'intitule : « *l'ana-*

lyse mon désarroi », commençant par ces mots désenchantés : « *Heureux celui qui, de l'Acropole, en face des collines classiques, réjouit pleinement son âme..... Heureux encore qui se satisfait de comprendre, tant bien que mal, des parcelles de beauté! Moi je ne puis me contenter avec des plaisirs fragmentaires.....* »

Suivons un peu l'évolution de ce désarroi, et cherchons-en les causes. Le premier mot — combien révélateur! — est celui-ci : « *La curiosité qui m'oriente vers Athènes m'est venue du dehors plutôt que de mon cœur profond..... C'est avec une sorte de maussaderie et pour remplir un devoir de lettré que je vais me soumettre à la discipline d'Athènes.....* »

En vain pendant le voyage en mer, recherchant dans les livres les enthousiasmes écrits par les grands lyriques, Barrès pour se retremper se penche « *sur le sillage des illustres pèlerins qui vinrent avant moi chercher la Raison dans sa patrie, et je subissais avec eux cette alternative d'ardeur et de déception où nous balancent des noms qui parlent si fort et des rivages si muets.* »

Cependant, lorsqu'à l'horizon Athènes se dresse, une petite émotion surgit : « *Un rocher apparaît, qui porte quelques colonnes et le triangle d'un fronton. Le cœur hésite; le doigt, le regard interrogent. Cette petite chose?.... c'est l'Acropole, semblable à un autel, et qui nous présente, avec la plus étonnante simplicité, le Parthénon. Vue à trois lieues depuis la mer, au fond d'un golfe pur, resserrée entre les montagnes et sans défense, l'Acropole émeut comme un autel abandonné. Eh quoi! tant de confiance! Le plus précieux morceau de matière qui soit au monde s'expose si familièrement! Un mouvement de vénération nous convainc avant que, de si loin et si vite, Minerve ait pu toucher notre intelligence.* »

Mais ce mouvement d'émoi (dû, avoue l'écrivain, à ce que « *les Chateaubriand, les Byron, les Renan, les Leconte de Lisle s'agitaient, faisaient une rumeur de foule dans les parties subconscientes de mon être* ») est contrebattu dès la première escalade du rocher sacré par un autre sentiment, tout personnel celui-là : « *Qu'ai-je trouvé d'abord au milieu de cet horizon sublime et sur les rocailles de ce fameux rocher? quelque chose de ramassé, de farouche et de singulier, une dure perfection, sous laquelle je crois entendre des gémissements.* »

Puis la seconde impression, celle-là extrêmement vraie, d'une vérité générale et ressentie par tous : « *L'hellénisme, pour nous autres bacheliers, c'est un Olympe, un ciel, le pays des abstractions académiques. Nul moyen de camper sous ce beau ciel, mon Démosthène des classes qui était un type vague, un pâle esclave des professeurs.* » Puis vient cette constatation mélancolique de l'impuissance forcée où l'on est de comprendre le fond des choses helléniques : « *Tout est trop clair, hélas! nous sommes deux races..... Après trois semaines d'Athènes j'ai trouvé sur l'Acropole la révélation d'une vie supérieure qui ne peut pas être la mienne.* »

Et alors l'écrivain lorrain a la nette conscience de ce qui serait indispensable pour qu'il eût le sentiment pénétrant des choses, c'est-à-dire l'intégrité absolue de la ruine telle que l'ont faite le temps et les hommes. Cette dernière théorie fut trop souvent soutenue dans les colonnes de cette revue, et de façon trop éloquente par le romancier Gustave Toudouze d'abord, par l'historien Émile Gebhart ensuite, et enfin par tous les écrivains et artistes français lors de la vigoureuse initiative prise par MM. Arthur Sambon et Georges Toudouze en faveur du Parthénon menacé, — pour que nous ne citions pas intégralement cette jolie page d'ironie qui est une fois de plus le procès très littéraire de la science géométrique, sèche et froide, trop souvent à la mode en ces dernières années, au profit de la riche et vivante évocation dont nous sommes tous épris. Le dialogue est très fin, très mordant, très vrai, et montre bien en présence les deux théories, dont l'une régit un peu trop officiellement notre École d'Athènes, en dépit des résistances indépendantes de quelques membres récalcitrants refusant de temps à autre de se laisser couler dans le moule uniforme, et dont l'autre est celle de tous les libres artistes.

« Le voyageur. — *Qu'aviez-vous besoin de détruire le palais des ducs d'Athènes ?*

Le pensionnaire de l'École française d'Athènes. — *J'ai détruit un palais !*

Le voyageur. — *Vous ou vos frères en archéologie grecque. En 1875, vous avez démoli une tour sur l'Acropole, à côté des Propylées et du temple de la Victoire Aptère. Elle était une survivance du palais des ducs d'Athènes ; c'est bien pour cela qu'elle vous gênait. Vous ne tenez aucun compte des souvenirs français en Grèce.*

Le pensionnaire. — *Ah ! vous parlez de cette tour qu'on voit sur les anciens dessins de l'Acropole. Elle n'a disparu qu'en 1875 ? On a vraiment trop attendu pour l'abattre. Elle ne présentait aucun intérêt.*

Le voyageur. — *Pardon, elle m'intéresse. Les ducs d'Athènes, cela m'enchante l'imagination. Un seigneur bourguignon qui se bâtit sur l'Acropole un palais embrassant les Propylées et la Pinacothèque et se prolongeant jusqu'au temple d'Érechtée... Vous n'êtes pas séduit ? A mon goût, si le Parthénon, que ne peut plus habiter Minerve, demeurait ce qu'il fut un jour,* la Basilique de la Mère de Dieu, *les chefs-d'œuvre de l'art antique n'y perdraient rien ; ils seraient baignés de vie, ils échapperaient à cette désolation, à cette mort de musée qui me gêne là-haut.*

Le pensionnaire. — *Je vois que vous pourriez dire là-dessus de jolies choses, mais c'est de la fantaisie.*

Le voyageur. — *A moins que la fantaisie ne soit de contrarier, au nom de votre caprice, l'ordre des choses, et de gêner avec vos études et vos piétés, que je respecte, mes études et mes piétés qu'il faut également respecter. Oh ! je vous comprends bien : vous êtes un agrégé hellénisant et ne voulez connaître que l'antiquité ; mais si je suis un chartiste et un élève de Viollet-le-Duc, si j'aime Buchon et lis nos vieilles chroniques, si je m'appelle Courajod ou bien Walter Scott ? Le « miracle grec » c'est beau, mais le miracle français, je veux dire notre expansion au XIII^e siècle, ce n'est pas mal non plus. Vous me faites songer à ces ouvriers qu'on prie de collaborer à sa maison et qui détruisent, les uns les autres, leurs travaux. Le tapissier scie le bas de mes portes, parce qu'elles ne jouent plus sur le tapis qu'il vient de clouer ; le peintre que je charge de faire un raccord arrache brutalement le « capitonnage invisible » que le tapissier avait posé dans les joints des fenêtres et des portes : chacun de ces gens-là, pour faire du bel ouvrage, détruit d'autres ouvrages qui m'étaient également utiles.*

Le pensionnaire. — *Vous n'allez tout de même pas comparer aux plus beaux vestiges de l'art classique une mauvaise tour carrée ! Le fait regrettable, le crime, ç'a été précisément de démolir une partie de l'aile sud des Propylées pour édifier votre palais.*

Le voyageur. — *Eh ! monsieur, comme vous, je préfère les Propylées au palais des ducs d'Athènes ; mais tel n'est pas le débat. En détruisant celui-ci, vous n'avez pas rétabli celui-là. Il n'est pas en votre pouvoir de remettre l'Acropole dans sa jeunesse, ne gâtez donc pas sa vieillesse. Vous n'êtes intervenu dans la vie de ces ruines que*

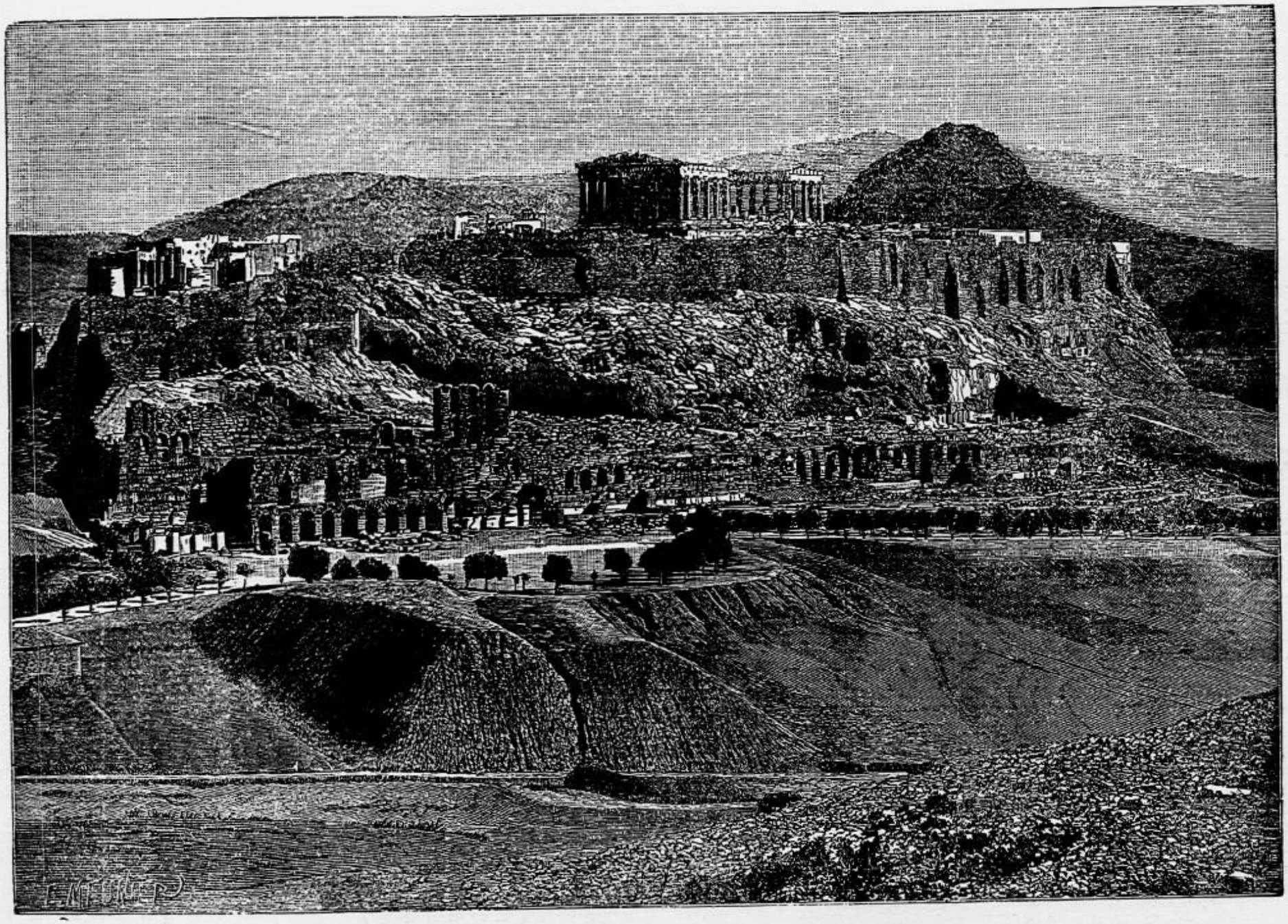


FIG. 2. — VUE GÉNÉRALE DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES (FACE SUD) CL. HACHETTE

pour appauvrir leur signification. C'est encore une beauté pour un monument dont les premières beautés sont irréparables, s'il est chargé de siècles, d'événements et d'émotion.

Le pensionnaire. — *Je connais votre point de vue. Il peut se soutenir et même il a été souvent soutenu... Renan, Émile Gebhart... Laissez-moi vous le dire : c'est un vieux bateau. Faut-il ramener les édifices à leur aspect primitif ou les accepter tels que les siècles nous les ont légués ? Là-dessus on a dit le pour et le contre ; mais, s'il s'agit de l'Acropole, l'hésitation n'est pas permise. Nous avons le devoir de tout sacrifier pour dégager la pensée de Phidias.*

Le voyageur. — *Pour avoir supprimé tout ce qui ne vous semble pas du Ve siècle, vous croyez avoir mis sous nos yeux la pensée de Phidias ! Quelle aberration ! Vous avez simplement créé un nouvel état du Parthénon, l'état de 1900. La ruine nettoyée par vos soins est une fort belle chose, uais nul Grec du Ve siècle n'y reconnaîtrait les monuments religieux splendidement peints et ornés où se déroulaient les fêtes athéniennes. En reniant sur l'Acropole mes braves compatriotes, les ducs d'Athènes, vous avez cru tout arranger pour que je repense la pensée de Périclès. J'en suis incapable comme devant. C'est la faute de votre monument incomplet ; mais j'irai plus loin, et je dis que c'est la faute de mon âme. Parfaitement. Je n'ai pas l'âme grecque. J'ai une âme composite et par là fort capable de comprendre la signification de l'Acropole que vous avez détruite. Vous avez, au nom de votre conception scolaire, mis bas un donjon qui, sous le soleil de l'Attique, avait pris une belle couleur fauve et s'harmonisait avec le paysage. Ce Parthénon incongru était justifié par l'histoire. Il n'était pas plus absurde que mon cerveau, où des parties grecques et romaines sont associées à une première conception celtique. Les blocs antiques écussonnés par les Villehardouin et les La Roche, ducs d'Athènes et de Thèbes, ressemblent assez à ce que nous sommes, nous autres pèlerins, indéfiniment métissés. Vous n'avez pas raisonné, vous vous êtes scandalisés ; il vous a paru intolérable que des reliques barbares souillassent le parvis d'Athéna. Mais où est-elle, Athéna ? Cette déesse s'est-elle réfugiée dans vos âmes ? Elle fut un instant du divin dans le monde. Eh bien ! pour nous, aujourd'hui, le divin gît dans un sentiment très fort et très clair de l'évolution et de l'écoulement des choses. Nous protestons contre des iconoclastes qui gâtent les plus nobles démonstrations du temps. Le principe du développement des sociétés et des vérités, voilà ce que nous mettrait sous les yeux, avec un pittoresque inexprimable, le temple de Pallas, compliqué d'une chapelle byzantine, d'un donjon féodal, d'un mirab musulman et d'un musée archéologique. La vue nette de ces constructions successives, l'apparente incohérence de tant d'efforts qui eurent chacun leur idéal et qu'un grand cœur sentirait dans leur unité, voilà une magnifique leçon de relativisme. Elle met dans mon esprit de l'ordre et me moralise mieux que ne peut le faire l'incertaine Athéna. Elle me communique un apaisement religieux quand vos effusions d'helléniste me tiennent en défiance.*

Le pensionnaire. — *Nous n'avons jamais eu l'idée, que je sache, de restaurer le culte d'Athéna.*

Le voyageur. — *Alors je ne vois plus à quoi vous pouvez servir. Si vous rebâtissez le temple, il faut de toute nécessité que vous tâchiez d'y faire rentrer le dieu. La pensée de Phidias, la pensée de Périclès, sont inintelligibles si je ne me représente pas la conception morale qu'ils voulaient abriter, glorifier dans le Parthénon. Ils concevaient sans doute une religion municipale, un ardent nationalisme. Tant bien que mal et au risque de faire mille confusions, je puis l'admirer du dehors ; je ne puis pas y participer. En revanche, quand je suis sur l'Acropole, je me trouve tout naturellement rempli d'émotions qui tiendraient dans le Parthénon composite et pour lesquelles la ruine de Périclès est trop étroite. Par exemple, je me rappelle la petite ville de Brienne, où je passe si souvent et d'où sortirent des seigneurs qui régnèrent ici. Je me rappelle le général Fabvier. Dans le chaos de 1823, c'est peut-être ce Lorrain qui a sauvé la Grèce. Il n'y avait plus que l'Acropole d'Athènes qui résistât aux Turcs. Mais les munitions commençaient d'y manquer. Une nuit, Fabvier avec huit cents hommes débarque sur la plage de Phalère, il traverse au pas de course et sabre à la main le gros de l'armée turque, chaque soldat portant de la farine et de la poudre. Il resta dans l'Acropole pendant six mois de misère terrible. Mais Athènes, sauvée, fut jointe au Péloponèse et aux îles pour former la Grèce indépendante. Les ducs de Brienne sont sur le chemin que je parcours pour aller en Lorraine. Fabvier est de Pont-à-Mousson. Notre sang nous force à sentir dans le mot de Grèce autre chose que ce que l'Hellade était pour Périclès.*

Le pensionnaire. — *Ça, c'est trop fort ! Je ne vois pas ce que le « sang français » vient faire là-dedans ! Je suis un archéologue classique et je fais mon métier.*

Le voyageur. — *Je crains qu'à faire votre métier vous n'oubliiez la raison de votre métier. Après tout, l'archéologie ne peut avoir d'autre objet que de nous fournir des documents qui donnent un exercice à nos puissances de sentir et de juger. Et, je vous prie, avec quoi sentirais-je et jugerais-je, sinon avec ma sensibilité et ma raison françaises ? Mais je n'insiste pas sur cette considération, s'il vous semble que je m'égare. Votre métier d'helléniste et d'archéologue, puisque vous y tenez, c'est de mettre sous nos yeux des documents contrôlés ; eh bien ! je me plains que vous m'ayez supprimé des documents certains. En somme, je venais en Grèce pour comprendre et pour jouir. Je me plains que vous n'ayez pas laissé l'espace des siècles à mon imagination. J'ai plus de confiance que vous dans la puissance totale de cette terre. Sa perfection, dites-vous, fut au temps de Périclès. Ma piété pour cette époque s'augmente à voir que notre Fabvier fit de grandes choses parce que Périclès avait existé. De même, s'il flotte tant*

de poésie autour des seigneurs champenois et bourguignons qui régnèrent un jour ici, c'est qu'ils sont les successeurs d'un Périclès. La Grèce expurgée que vous me proposez est une vérité sèche, mal féconde. Celle que je réclame a plus d'atmosphère, est mieux mêlée de douleur, de pitié, de respect, d'élévation morale. Qu'est-ce qu'elle fait de moi pendant que je la regarde, votre ruine bien nettoyée? Un amoureux, un héros, un sage? Elle me met hors de la vie. Au contraire, un Parthénon qui va de Pisistrate à la guerre de l'Indépendance me communique des notions qui se muent aisément en sentiments : il fait de moi un philosophe et un héros.

Le pensionnaire. — *Je n'entends rien à tout cela. Jamais je ne me suis demandé quel retentissement moral auraient mes travaux scientifiques.*

Le voyageur. — *C'est possible, mais vous avez tort de ne pas vous demander à quoi vous servez. Vous êtes destinés à aménager l'univers pour nous faire plus nobles, plus délicats, plus poètes. Très souvent vous nous y aidez ; mais je voudrais, monsieur, que vous ne nous gênassiez jamais. Au début, vous étiez, ici, la science au service de l'art ; mais, petit à petit, l'esprit géométrique, chez vous, a étouffé l'esprit de finesse. Tenez, vous finirez par rebâtir le Parthénon.*

Le pensionnaire. — *Ce serait très facile. Mais, avant de le rebâtir, nous allons achever de le démolir, car nous sommes très curieux pour le moment de savoir comment tiennent ses fondations.* »

A la suite de cette discussion dont le lettré goûtera pleinement toute l'ironie en le rapprochant de certains passages, jadis cités par *Le Musée*, d'Anatole France, dans *Sur la Pierre blanche*, — Barrès sent devant Phidias le calme naître en lui : « *Je ne puis y contredire; la beauté de Phidias s'impose avec domination à tous les hommes raisonnables.... Phidias est la plus haute minute, le point de perfection du génie athénien.* »

Puis il commente l'histoire du statuaire accusé d'impiété, exilé d'Athènes, et conclut ainsi : « *Nous ne serons pas si naïfs de nous étonner de cette catastrophe. Les hommes de génie sont toujours isolés par définition. Si la foule aperçoit ces êtres différents et s'ils n'ont pas la force, elle se jette dessus, car l'instinct naturel veut l'élimination des « monstres ». Nous tendons à nous représenter les citoyens d'Athènes comme des Sophocle, des Périclès, des Euripide, des Phidias ; autant admettre que les Parisiens qui nous ont précédé étaient des Hugo, des Renan, des Taine, des Puvis de Chavannes. Or, ces maîtres, que nous avons connus, suscitaient la plus vive admiration, mais en même temps ils faisaient scandale, et ils furent dénoncés à l'opinion publique. C'est bon pour le petit groupe de Périclès, pour les Anaxagore, les Archelaüs, les Euripide, de comprendre et d'admirer l'Athéna de leur ami Phidias; quant à la foule il est dans l'ordre des choses qu'elle préfère la vieille idole de bois gardée sur l'Acropole dans la cella du temple de la Victoire Aptère; et ces hommes qui portent aux autels des goûts qu'elle ne comprend pas, elle les accusera d'impiété, voir d'athéisme... Cette première vue sur Phidias construisant son œuvre au milieu des injustices normales nous sort d'une atmosphère fastidieuse de féerie. Elle raccorde le* « miracle du Parthénon » *à nos expériences ordinaires de la vie.*»

Un passage tout à fait original est celui dans lequel Barrès étudie les idées d'Anaxagore qui « *était athée, c'est-à-dire qu'il ne concevait pas Dieu exactement comme on avait fait la veille* », — et trouve dans ce qu'on connaît des théories

de ce philosophe sur le νοῦς les raisons profondes de l'art inventé par Phidias. Et il fait d'Anaxagore l'inspirateur moral du statuaire : « *De telles pensées expliquent la paix, qui n'a rien de morne, de ces statues. Que la vie s'écoule et que la mort s'approche! celui qui sait aller vers une autre naissance éprouve des sentiments inconnus au vulgaire, il participe de la paix et de l'éternelle jeunesse qui respirent sur l'Acropole.* » Puis un grand attendrissement saisit l'écrivain au souvenir de l'hommage délicat offert par Aristophane à la mémoire de Phidias, « *cette phrase obscure mais si tendre, où le comique fait allusion à la grande guerre du Péloponèse* : Phidias finit mal; la Paix a disparu avec lui. — Elle était donc sa parente? — Sans doute, elle l'était par sa beauté. »

Parvenu au terme de son pèlerinage, avant de gagner cette Sparte qui va l'enthousiasmer, le faire vibrer jusqu'aux moelles, Barrès s'interroge : « *A chaque minute d'Athènes, j'imagine qu'enfin je vais employer mon cœur. Parfois il se soulève, mais l'air est trop marin, les rocailles trop sèches; dans ces dehors si neufs mon cœur ne voit rien où il puisse me raccorder, il retombe, boude, s'attriste et se croit exilé. — Pourtant, lui dis-je, depuis le paquebot tu battis plus fort quand nous arrivâmes en vue du petit temple bizarre? — Il me répond : J'étais un naïf cœur gaulois, curieux et respectueux de toutes nouveautés. A l'usage, je n'éprouve pas d'Athènes ces mouvements, cette effusion qui seuls me persuadent.* »

Ceci c'est le vrai fond de la pensée de Barrès, c'est la cause de son désarroi, sa raison admire, mais son cœur, son « *cœur gaulois* » ne sent pas, ne peut pas sentir, par suite d'une différence profonde de nature. Et voici sa conclusion :

« *Mon pèlerinage n'a pas été déçu. Ce grand art de l'Acropole soulève les plus graves problèmes intellectuels; il nous fournit d'admirables représentations d'une vérité qui était efficace au V^e^ siècle et qui est encore une des deux grandes vérités humaines. Cependant le Parthénon n'éveille pas en moi une musique indéfinie comme fait, par exemple, un Pascal. C'est qu'en explorant ses vestiges, je ne repasse point par des sentiments éprouvés, familiers et chers. Il nous oblige à le rejoindre dans un passé qui nous désoriente. Entre le Parthénon et nous, il y a dix-neuf siècles de christianisme. J'ai dans le sang un idéal différent et même ennemi. Bien que je reconnaisse l'interprétation hellénique de la vie comme très haute et d'immense portée, elle m'est étrangère et sans résonance. Si Gœthe, par son commentaire de Spinoza, ne m'avait pas préparé, je n'aurais rien de vivant en moi où rattacher la pensée de Phidias : un Juif et un Allemand sont mes anneaux intermédiaires.* »

Idéal différent, interprétation très haute mais étrangère, et sans résonance, point de sentiments éprouvés, familiers et chers, — beaucoup de ceux qui ont longuement réfléchi sur l'Acropole d'Athènes ne reconnaîtront-ils pas

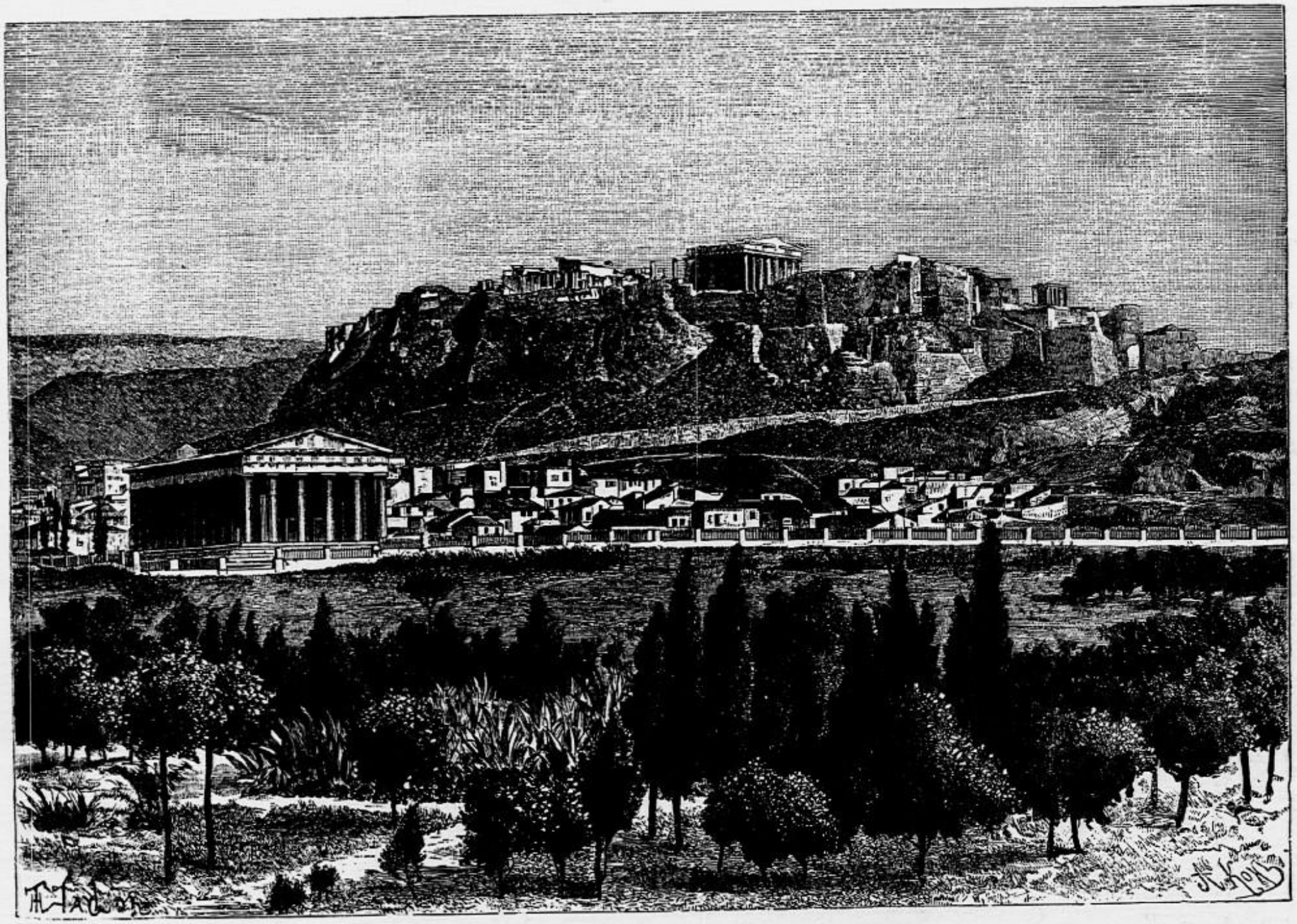


FIG. 3. — VUE GÉNÉRALE DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES (FACE NORD) CL. HACHETTE

dans le livre de Maurice Barrès ce qu'eux-mêmes ont pensé et ressenti : une admiration intense gênée de temps à autre par la nette sensation d'un immense écart intellectuel, d'un prodigieux fossé terriblement difficile à franchir, et par suite les joies pures de la raison, mais non les joies chaudes du cœur ?

L. R.

II

AU PIED DU PARTHÉNON

J'ai gravi la colline sainte. J'ai vu le squelette d'or du Parthénon s'élancer du plateau de pierre où conduit, avec la majesté lente d'une eau qui monte, le portique des Propylées. J'ai vu l'architrave de l'Erechteion osciller comme une corbeille sur la tête des jeunes filles. J'ai vu le petit temple de la Victoire Aptère, de ses deux fronts dont l'un regarde l'Archipel et l'autre Salamine, accueillir le jour et la nuit.

Avant de me demander si ce que j'éprouvais au cours de mes pèlerinages était de la tristesse ou de la déception, ou un respect qui ne savait pas s'exprimer, j'ai voulu m'imprégner tout à fait du parfum spirituel des ruines de la ville de Périclès, de ce charme d'Athènes que M. Henri Brémond, dans un mélancolique petit livre, a très noblement exprimé. Durant des heures, partout où poussent les orties entre les éclats de bombe et les éclats de marbre, j'ai couru les sentiers que hantent tout le jour les enfants pieds nus et les chèvres. Chaque soir, je montais au tombeau de Philopappos ou au Pnyx pour regarder l'envol silencieux des colonnes accompagner ma marche et le soleil déclinant faire de ces décombres immortels comme un bois d'ombre et d'or. Quand la nuit vient, le Parthénon se ramasse et grandit à la fois pour s'asseoir sur le rocher avec tout le calme et la force qu'il gardera, dans la mémoire des hommes, pour la durée des temps.

Sans doute, la raison pure n'est pas immédiatement accessible, et si le Parthénon ne nous subjugue pas dès l'abord comme le temple indou ou la cathédrale gothique, plus près tous deux de notre matérialisme, ce n'est pas que nous l'ayions dépassé, c'est que nous ne l'avons pas atteint. Je suis bien sûr, pourtant, de ne pas avoir éprouvé cette déception qu'on m'annonçait, car je ne venais chercher au pied du Parthénon ni une émotion sensuelle ni un mirage sentimental. Je ne venais pas davantage y réchauffer mes illusions au contact des souvenirs illustres. Je ne crois pas que nous ayions le droit de dire qu'une ruine n'est haute en nous que parce qu'elle nous rap-

pelle une légende glorieuse. Les actions mémorables des hommes appartiennent à la terre où elles se sont déroulées au même titre que ses pierres, sa végétation, ses eaux, et il est naturel et légitime que nos facultés d'évocation se mêlent au spectacle actuel des monuments et des paysages pour soulever en nous les hymnes de l'enthousiasme et du respect.

Ce que je venais demander aux ruines de l'Acropole, c'est la vraie nature des relations qui m'unissent à l'ensemble des choses, — et c'est là que je l'ai trouvée. M. Charles Maurras a raison de déclarer inintelligible la *Prière sur l'Acropole*. Oui, il y a de la poésie dans l'ivresse du Thrace, mais il n'est pas de poésie qui ne soit en puissance dans les marbres de Phidias, puisque ces marbres expriment l'essentiel. Ce que Renan appelait des beautés nouvelles, c'étaient des langages nouveaux. L'apparence des faits, et par suite les modes d'expression changent avec les siècles, avec les hommes, les rapports qu'ils expriment ne changent pas. La vérité supérieure est atteinte en l'insaisissable minute où un peuple s'adapte si parfaitement à son milieu qu'il produit des intelligences capables de traduire en langage humain les lois directrices du monde. La gloire de l'art grec est d'avoir fait tressaillir l'absolu.

Je n'ai pas été déçu. Mais devant les fûts disloqués, les frises arrachées, les frontons nus, je crois bien avoir ressenti d'abord une de ces tristesses sans lueur qui nous semblent irrémédiables. Et ce n'est qu'après plusieurs jours que j'ai retrouvé entière ma confiance dans la vie, et que le spectacle du joyau brisé, serti de la couronne pure des collines et de la mer, a dissipé la mélancolie de nos premières rencontres.

L'angoisse qui nous vient en présence des pierres illustres n'est qu'un avertissement et un aveu, car nos découragements, comme nos enthousiasmes, sont les vrais révélateurs de nos facultés d'action. Ce n'est pas sur le temple mutilé que nous versons des larmes, c'est sur notre propre mutilation. Si nous possédions l'intégrité des temples neufs, nous passerions à côté de leurs ruines sans daigner les regarder. Nous serions eux, ayant la force de les faire jaillir de nos cœurs à l'heure où nous le voudrions. On ne pleure que sur les ruines qu'on ne peut relever en soi. Les restes des édifices utilitaires de Rome ne sont pas douloureux à voir, et ce n'est pas seulement à cause du délicieux assaut têtu que leur livrent les platanes et les gazons. C'est qu'ils répondaient à des besoins secondaires de notre nature, besoins que nous avons encore aujourd'hui le moyen de satisfaire pleinement. La ruine grecque est d'essence spirituelle, et ce que nous voyons en elle, c'est l'image de notre déchéance intérieure.

Retrouvons notre foi dans la puissance infatigable de la vie, c'est d'orgueil

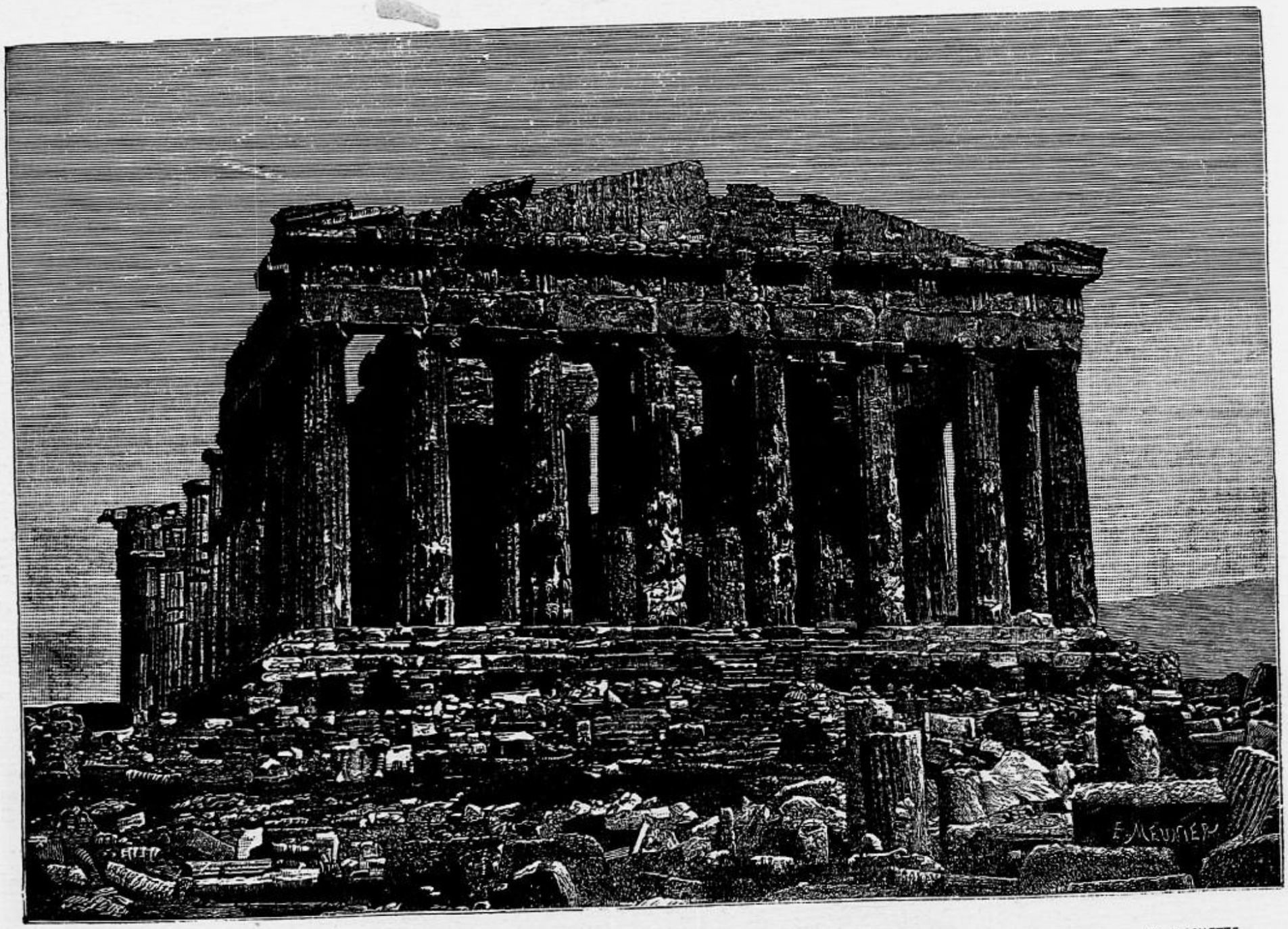


FIG. 4. — LE PARTHÉNON (FAÇADE OUEST)

CL. HACHETTE

que nous tressaillerons à la vue des temples brisés. Ils nous diront de quoi les hommes sont capables. Ceux qui les élevaient le savaient bien qu'ils reviendraient à la matière éparse. Qu'importe, ils taillaient les fronts et les poitrines de leurs dieux et faisaient jaillir des promontoires la forêt pure des colonnes. D'autres viendraient pour dresser après eux des statues et des édifices au-dessus de la mer. L'art n'était pas ce qu'il est devenu, un objet d'étagère ou de vitrine. Il était une fonction vivante dont ils usaient très simplement, comme de la nourriture et de l'amour, et dont l'origine et la destinée les laissaient indifférents. N'étaient-ils pas eux-mêmes des vandales? N'a-t-on pas retrouvé sur l'Acropole, presque intactes pour la plupart et revêtues encore de couleurs fraîches, d'admirables statues archaïques renversées par les Perses, et que les architectes grecs avaient mises dans la terre avec des fragments de marbre et des cailloux pour servir de fondations à des temples nouveaux? Je voudrais que nous fussions capables de comprendre cette leçon de confiance et cet exemple d'énergie. Leurs âmes portaient d'autres statues qu'ils étaient impatients de confronter avec le jour.

C'est au pied de l'Erechteion qu'ont été découverts ces marbres austères. Et c'est l'Erechteion qu'on vient de restaurer... On a bouché des trous, reconstitué des moitiés de colonnes avec du marbre neuf, refait toute une cariatide. Il était impossible de mettre face à face avec plus d'impudeur naïve le vandalisme révolutionnaire qui abat pour reconstruire avec sa foi vivante et le vandalisme conservateur qui nettoie, râcle et relève les décombres. Quand il croit prêter son appui aux murs croulants, c'est au contraire lui qui emprunte des béquilles aux vieilles générations viriles pour soutenir sa jeunesse épuisée. Dans ces formes qui tremblent encore, après vingt-trois siècles, des battements de leur vie intérieure, et dont le dernier fragment, avant de disparaître de notre vue matérielle pour entrer au sanctuaire secret de notre souvenir,. affirmera jusqu'à la fin de l'homme la persistance indéfectible de l'idée réalisée, des savants ont voulu qu'on encastrât des pierres mortes, fruits de notre sénilité. Devant l'Erechteion, encore tiède du viol subi, j'ai eu très nettement la vision d'une main de vieillard étouffant un oiseau blessé.

Voilà pourquoi, après des heures de contemplation fervente et désolée, je me retournais toujours vers l'Athènes moderne, son architecture rectangulaire et sa houle de toits gris et roses et d'or pâle, mourant aux flancs du Lycabette et sa longue er sourde rumeur. Quelle que soit la déchéance du peuple athénien c'est vers lui qu'il faut se tourner quand l'espoir nous abandonne, au cours de nos entretiens avec les débris de sa gloire. Si sa force vitale a décliné, il est resté le même, au fond, épris de politique, de commerce et de jeux. Même, il a gardé son instinct plastique. Ses affiches électorales ne

sont pas des programmes, mais des portraits de députés; le soir des publications, à Athènes, j'ai vu promener, au bout de longues perches, les images des candidats entourées de branches d'oliviers. L'élément est toujours le même, le ciel, les collines, les golfes, surtout la foule des hommes qui n'a pas eu un geste pour empêcher les savants de souiller ses vieux temples, mais qui — ne l'oublions pas — exilait le fruit vivant de ses entrailles, Phidias. L'arbre, suivant les saisons, suivant les pluies, les vents, les jours de chaleur ou de gelée, porte ou ne porte pas de fleurs, mais dans les années où il ne fleurit pas, on ne doit pas le rendre responsable des fleurs artificielles qu'on accroche à ses branches.

D'ailleurs, qu'importe l'esprit de l'Athènes moderne et qu'il ressemble ou non à ce qu'il fut? Des hommes y vivent, cela seul importe et suffit. C'est dans les rues de l'Athènes vivante qu'il faut chercher la loi des édifices morts. Et, par-dessus Athènes et son peuple et le cercle de l'horizon, c'est dans les rues des autres villes, dans les usines retentissantes, dans les champs labourés, dans l'activité de tous les êtres, qu'il convient de retremper sa foi. Pour chasser la tristesse des ruines, regardons les hommes vivants. Qu'importe leur vulgarité, leur pauvreté de cœur et d'âme, leurs vices, leurs découragements passagers. Au fond des gouffres les plus noirs de la foule la plus inerte, une petite étoile tremble toujours, que l'action continue et la foi renouvelée des hommes amène peu à peu à sa surface où elle parvient resplendissante et large comme le soleil. Tuons tous les cadavres qui pèsent à nos talons et laissons les ruines mourir de leur mort naturelle dans l'adieu de pourpre des soirs grecs, après nous être pénétrés de leur enseignement véritable qui est l'exaltation de la foi des hommes dans la vie. Vivons avec la foule actuelle, souffrons de ses souffrances, jouissons de ses joies, baignons nos espoirs fatigués dans l'immense marée montante des lendemains qu'elle prépare. Sachons accepter ses flux et ses reflux, ses remous, ses débordements qui détruisent, ses alluvions qui fécondent. L'homme cherche et trouvera sa destinée nouvelle sur la terre. Le jour est proche où Athènes et le monde sentiront sourdre en eux une vitalité intérieure assez forte pour laisser le vent de la mer emporter sans retour et disperser dans l'étendue, la poussière de marbre du dernier de leurs Parthénons.

ÉLIE FAURE.

GABRIEL TOUDOUZE

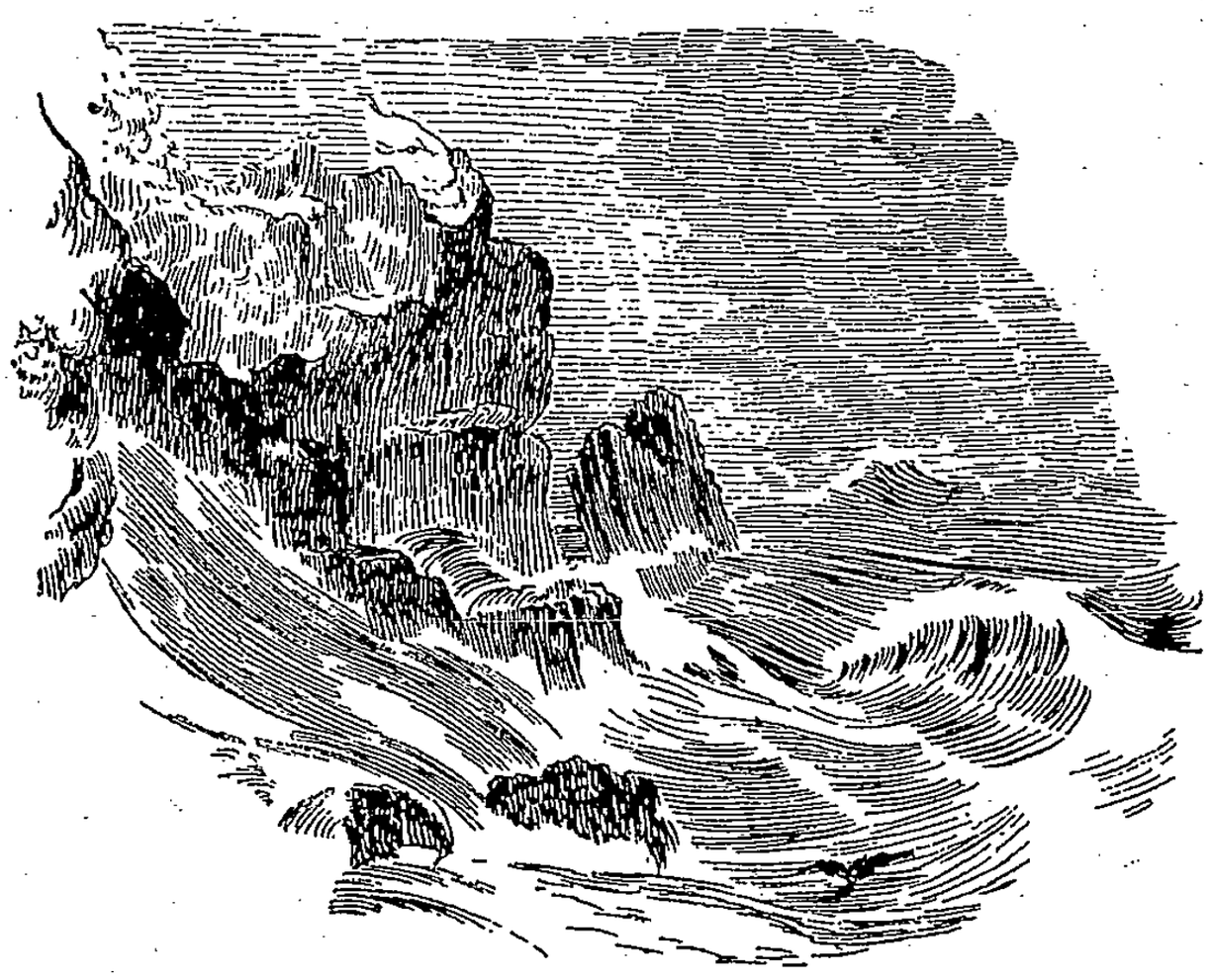
ARCHITECTE ET GRAVEUR

(7 Février 1811 — 25 Mai 1854)

(*Suite*)

VI

LA BRETAGNE

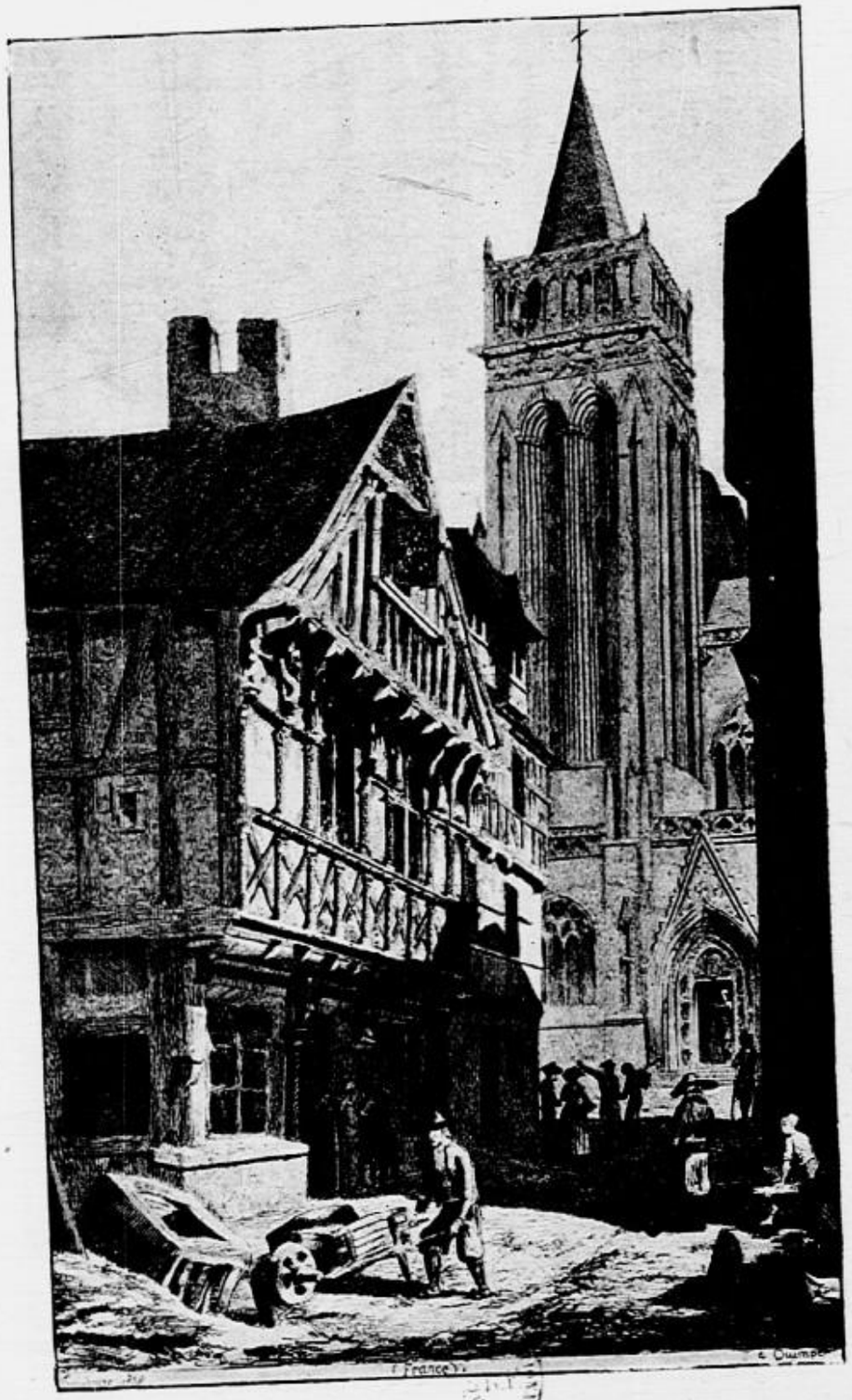


CROQUIS A LA PLUME

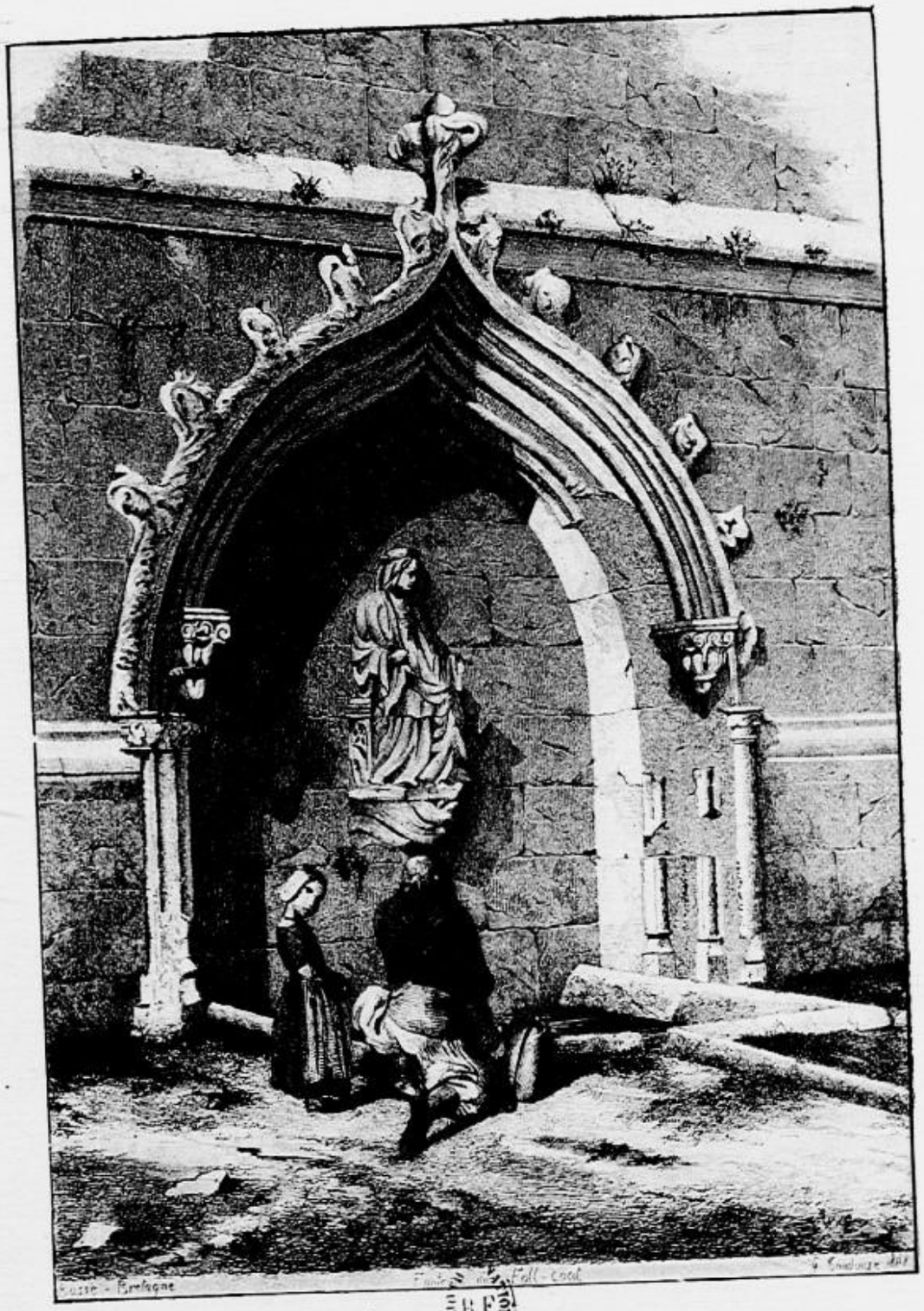
Les dix dernières années de la vie de Gabriel Toudouze, depuis son retour du voyage d'Orient (1844) jusqu'à sa mort (1854), sont, au point de vue de la production raisonnée, les plus fécondes de son existence, préparant brillamment un avenir qui eût été fort beau et qu'il n'eut pas le bonheur de vivre.

Ses voyages, aussi bien préparés que bien exécutés, en ces pays fort différents, l'avaient successivement mis en contact avec les arts des nations disparues, et les qualités d'observation auxquelles il joignait les dons du poète lui avaient permis de scruter très profondément la pensée des maîtres disparus et de s'imprégner très vivement tout autant de leur technique que de leur rêve. Et la riche moisson de documents enfermée dans ses cartons allait lui fournir le plus admirable champ de matériaux pour établir, avec toute sa conscience et tout son enthousiasme, le grand monument de gravure qu'il comptait publier sous le titre de « *Souvenirs de voyages* ».

Cette seconde période de sa vie est marquée par l'exécution de toutes les eaux-fortes dont j'ai, au cours de cette étude, publié quelques-unes, et dont les cuivres sont conservés à la Chalcographie du Louvre ; mais ces planches ne sont pas seulement la mise en œuvre des lavis précis et des croquis minutieux recueillis au cours de quinze années de voyage, ce sont aussi la



RUE ET CATHÉDRALE DE QUIMPER



LA FONTAINE DU FOLL-COAT OU FOLGOET

EN BRETAGNE. — EAUX-FORTES DE GABRIEL TOUDOUZE (COLLECTION DE MADAME GUSTAVE TOUDOUZE)

traduction très vivante des monuments d'une nouvelle région, région de la France cette fois, qu'il visita à cette époque, et pour laquelle il se sentit saisi de la plus vive admiration : la Bretagne.

Dans l'évolution du talent de Gabriel Toudouze, l'étude de la Bretagne marque en effet l'étape décisive, et bien que de-ci de-là, aussi bien dans le Midi provençal que dans le Midi gascon, aussi bien à Arles qu'à Toulouse, il ait d'un crayon toujours exact enlevé mainte étude architecturale intéressante, aucune province du pays natal n'exerça sur lui l'attraction très complète et toute spéciale dont l'Armorique lui fit éprouver le charme tout-puissant.

Ce fut peu après son mariage que Gabriel Toudouze partit pour la Bretagne en compagnie de sa femme dont, à dater de ce moment, la précieuse influence se montre à tout instant dans l'œuvre du graveur à qui elle apportait l'aide inestimable de qualités artistiques de premier ordre.

Pour bien comprendre toute la forte impression que produisit l'antique péninsule sur l'esprit des deux époux, il faut se rendre compte de ce qu'était la Bretagne de 1845, véritable pays au bout du monde, aussi peu connu que mal desservi, gardant encore sur ses côtes tourmentées, sur l'aridité majestueuse de ses landes, dans les fourrés de ses bois, derniers débris des forêts légendaires, et autour de ses pierres druidiques, le caractère sauvage des époques disparues et comme un vivace parfum des âges celtiques.

Tarann, l'esprit du tonnerre, et Teutatès, le dieu « dont la majesté réside dans les chênes », paraissaient encore hanter ces terres rocailleuses ; le grand hurlement de la mer traînait sa plainte lugubre tout le long des côtes, où l'exode annuel des citadins n'avait pas encore transformé en plages à la mode les grèves tragiques des pilleurs d'épaves ; sur les landes hérissées d'ajoncs aux fleurs d'or et de bruyères aux tapis roses, les paysans épeurés voyaient encore passer dans les nuits de lune la danse terrifiante des Korrigans, entraînant dans leur ronde infernale les passants imprudents, et, par leurs maléfices, sachant mettre en branle jusqu'aux menhirs plantés depuis deux mille ans dans la terre bretonne ; la sinistre charrette de la Mort, *carriken an ankou*, faisait encore grincer sa roue maudite dans les soirs de brume pour annoncer aux moribonds la venue de la redoutable visiteuse, et en même temps, errant dans la tempête, le bateau des sorcières, le fatal *Bag-ar-Sorseurez*, entraînait les pêcheurs aux abîmes inconnus.

Depuis le Mont-Dol, gardant sous ses futaies le souvenir sanglant des derniers sacrifices humains au creux de ses dolmens et de ses cromlechs, jusqu'à Saint-Mathieu-Fin-de-Terre, jusqu'à la Pointe du Raz, gardées par les deux îles maudites, Ouessant, l'Ile de l'Épouvante, Sein, l'Ile de la Mort,

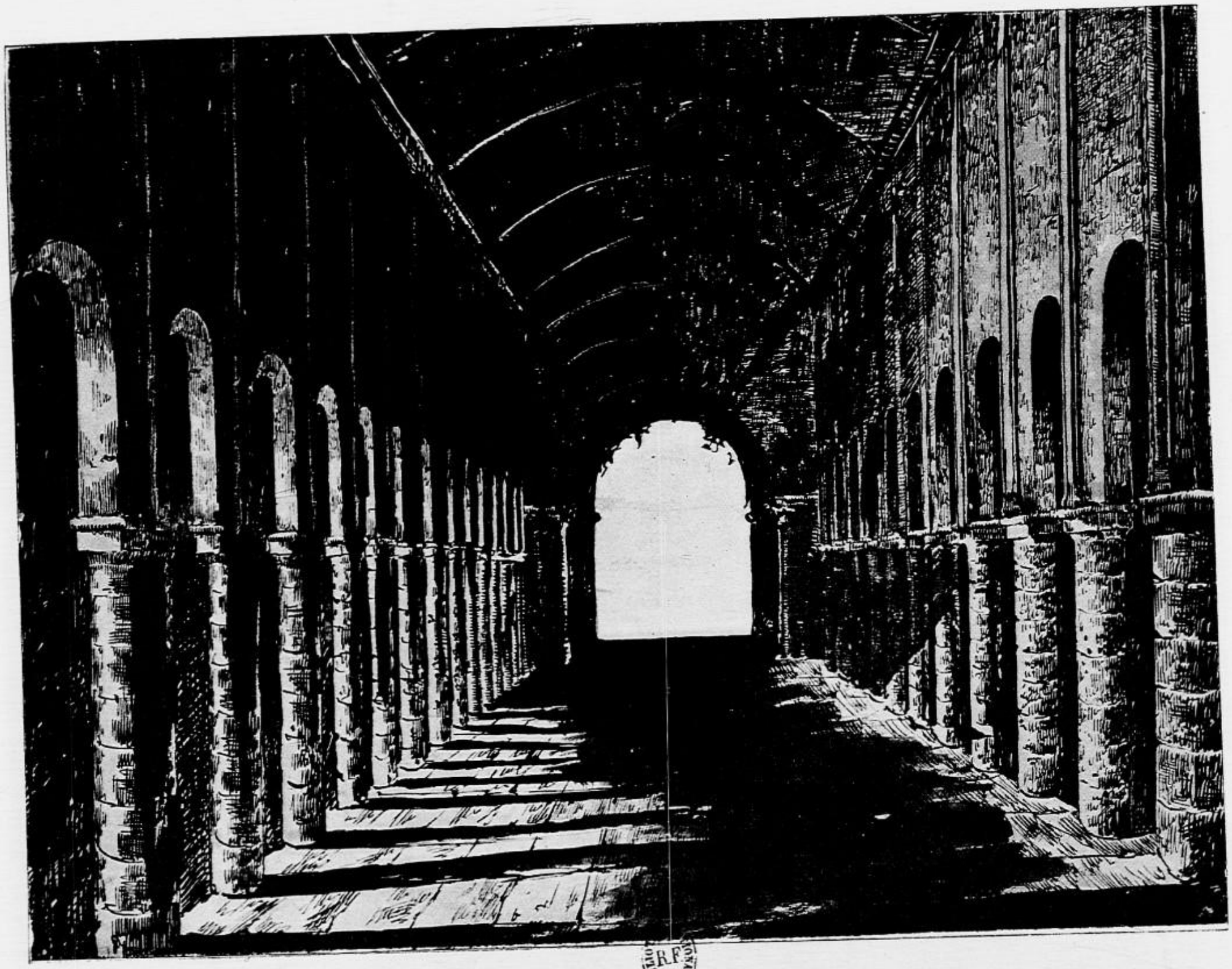
c'était entre la Manche et l'Atlantique, tout le long des Montagnes Noires et des Monts d'Arrée, la Bretagne des Druides, la Bretagne des héros primitifs, les hommes des chênes et des menhirs, la Bretagne de Merlin l'Enchanteur, la Bretagne de la Légende, celle que Brizeux voyait dans la mélancolie infinie de ses rêves :

O landes ! ô forêts ! pierres sombres et hautes,
Bois qui couvrez nos champs, mer qui battez nos côtes,
Villages où les morts errent avec les vents.....
O terre de granit recouverte de chênes.....

Dans ce domaine encore inexploré, farouchement fermé, autant matériellement par la sauvagerie de l'âpre Nature qu'intellectuellement par les difficultés d'une langue rugueuse, sur cette terre amoureuse du Mystère et de l'Effroi, était né et s'était développé un art auquel personne n'avait jamais pu ou voulu prêter attention. Un art très curieux, encore aujourd'hui d'ailleurs fort mal connu et fort mal étudié, un art en retard, qui, par ses propres moyens et par un développement normal, suit, à un ou deux siècles de distance, sans se préoccuper autrement de son anachronisme, la marche de l'art national, et, à la fin du XVII^e^ siècle, en plein XVIII^e^ siècle, gravement, pieusement, bâtit et sculpte suivant les lois du XIII^e^ ou du XV^e^. Rien de plus étrange, rien de plus attachant. L'Armorique vit de sa vie, sa propre vie celtique, austère et grave, rude et laborieuse, mystique et sauvage sous le poids patiemment supporté des fatalités naturelles et morales qui pèsent sur elle : rudesse du sol, violences de la mer, terreurs de l'esprit.

Et cet art est le reflet de cette vie : il est lui aussi austère et grave, rude et laborieux, mystique et sauvage, tout entier sorti, par un labeur effréné, du rouge granit hérissé de grains durs et brillants dans l'épaisseur de sa pâte volcanique et du quartz gris contre lequel s'userait le diamant.

Cet art étrange a produit au cours des siècles des églises dont les clochers, à jour pour mieux résister, prétend-on, à la folie des vents de tempête, se dressent au-dessus des nefs épaisses, comme des mâts de navire, — des calvaires à nombreux personnages processionnant solennellement autour d'un Golgotha idéal, — des tombeaux sur lesquels dorment, en robes à larges plis roides ou en armures massives, des personnages de l'histoire bretonne, — des statues qui sont l'iconographie complète de ces saints de Bretagne, connus uniquement dans la péninsule, et venus souvent par mer, naviguant en des auges de pierre par ordre d'En-Haut, pour vaincre les dragons qui désolaient l'Armor aux temps légendaires. Puissante floraison de pierre qui, encore



INTÉRIEUR D'ÉGLISE EN RUINE. — LAVIS DE GABRIEL TOUDOUZE

(BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES)

BIBLIOTHÈQUE R.F.

aujourd'hui, attend son historien, et qui est la plus pure, la plus haute, la plus impressionnante manifestation de l'âme d'un peuple, resté dans l'universelle activité du monde seul en face de lui-même, seul en face de la Nature immense qu'il aime passionnément, survivant isolé et descendant direct du vieux monde celtique dont depuis deux mille ans, sans se laisser troubler, il poursuit avec calme, par les yeux couleur d'aigue-marine de ses hommes et de ses femmes, le grand rêve inconnu, le grand rêve panthéiste commencé voici des siècles et des siècles par les chefs des Druides, dans le sanctuaire des forêts et sur la cime des falaises de la Gaule primitive.

Telle était, beaucoup plus encore qu'aujourd'hui, la Bretagne, il y a un demi-siècle ; et telle elle séduisit, elle enchanta l'architecte qui, se laissant pénétrer par le charme puissant émané de cette terre légendaire, s'abandonna éperdument à la joie de cette âpre et sévère beauté. Ce mystérieux pays de Bretagne est sauvage et farouche ; il rebute l'indifférent qui passe sans savoir regarder, mais lorsqu'on est parvenu à le pénétrer, alors il se livre avec tant de grandeur, il émeut, il ensorcelle de si magnifique manière, que nul de ceux qu'il a conquis jamais plus ne se peut ni ne se veut déprendre. Elle est étrangement véridique la belle légende de la forêt de Brocéliande, qui montre le plus fin des hommes, l'enchanteur Merlin, pris aux pièges divins de la belle Viviane, et devenu éperdument amoureux de ses chaînes, passionné de son esclavage : car elle n'est autre que l'illustration populaire du grand envoûtement que l'artiste et le poète subissent avec joie sous les philtres que versent les fées du pays d'Armor.

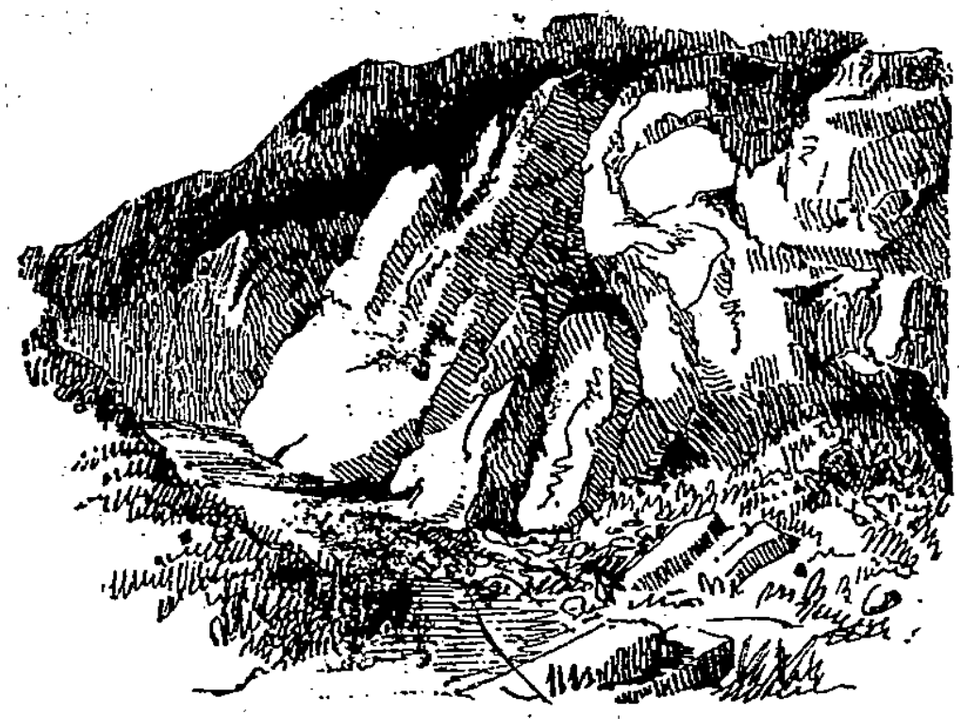
Et dans l'œuvre de Gabriel Toudouze, accrue ici de l'œuvre de sa femme, la place tenue par la terre bretonne est très grande. Symptomatique aussi pour la psychologie personnelle de l'artiste, car sous cette nouvelle expression d'un culte réel pour la puissance, la sauvagerie et le mystère, nous retrouvons dans le dessinateur exact et méticuleux, le poète épris des larges panoramas tristes, des temples écroulés de l'antique Sicile, des énigmatiques architectures étrusques, des paysages désertiques de Syrie, en un mot de tout ce qui, sur la route déjà parcourue, a parlé à ce passant réfléchi de ruines, de sépulcres, de mort et de mystère.

Il suffit de feuilleter ce carton de Bretagne pour voir où va la sympathie de l'artiste et combien il a compris, pénétré profondément l'âme magnifique de ce pays. C'est la petite église de Penmarch, si trapue, si massive, si solide, avec ses murs épais percés d'ogives ramassées, son clocher à la triple tourelle courte et robuste, son toit bas, écrasé, pesant de tout son poids sur de gros contreforts, et son petit calvaire tout proche, lui aussi trapu, massif et solide ;

puis autour la lande vide et en face la mer, la mer méchante de Penmarch dont le calme absolu a quelque chose de sinistre pour qui connaît la sournoiserie féroce de cette côte et les réveils meurtriers de cet Océan. C'est le cloître de Pont-l'Abbé, qui n'a plus les grâces semi-orientales et la fraîcheur musulmane des cloîtres de Cefalù ou de Monreale, mais qui a sa beauté, plus fruste, plus rude il est vrai, et que l'on sent être le cadre obligé pour écouter et comprendre les complaintes au rythme monotone du *Barzas-Breiz*. C'est la rue de Quimper, la rue aux vieilles maisons à sculptures en bois, la rue qui mène à la cathédrale, joyau de la capitale bretonne. C'est le calvaire de Plougastel, magnifique motif ornemental, qui, tout à l'extrémité du Finistère, termine si admirablement ce Pays des Calvaires dont Guimiliau et Saint-Thegonnec sont les plus fameux, le calvaire de Plougastel, type parfait de la sculpture bretonne. C'est encore la Fontaine du Foll-Coat ou Folgoët, fontaine sainte qu'encadre une accolade fleuronnée et autour de laquelle se déroule, en l'honneur d'une des plus gracieuses légendes du pays breton, un des *pardons* les plus fameux du Finistère. C'est enfin et surtout la planche, malheureusement inachevée, de la Fontaine de Saint-Jean-du-Doigt, l'un des bijoux de la Bretagne, la fontaine fameuse de la reine Anne, qui, tout au fond de son vallon, répond aux frémissements du ruisseau le Dounant coulant à petit bruit, par le clair tintement de son eau qui tombe dans son large bassin : motif décoratif unique s'encadrant, par le joli caprice d'un architecte poète, entre une haute église de style flamboyant, une chapelle funéraire archaïque, un calme cimetière, un porche aux puissantes lignes et un gracieux paysage d'arbres verts, tout auprès d'une grève de sable où se lamente la mer.

Et l'ensemble forme une vision très pure, très raffinée et très large tout ensemble.

(*A suivre.*) GEORGES TOUDOUZE.



CROQUIS A LA PLUME

L'ÉGLISE D'ISSOIRE

Issoire, bon vin à boire,
Belles filles à voir.

dit un proverbe ancien [1], très connu en Auvergne. Comme tous les dictons populaires, celui-ci contient sa part d'erreur et peut-être sa pointe de vérité. Pour ne pas contrister les jolies filles, admettons que l'erreur porte sur le premier vers. Ainsi rectifié, le proverbe n'en reste pas moins incomplet, car il ne signale pas la véritable merveille dont la ville aurait plus de raison de tirer vanité que de l'excellence de son vin ou même de la beauté de ses filles.

Cette merveille est une église, construite dans ce style particulier, appelé le roman auvergnat, qui tient à la fois du roman proprement dit et du byzantin, avec des détails spéciaux que l'on ne trouve ni dans l'un ni dans l'autre. Pour ne nommer que les principales, les églises de Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand, de Saint-Nectaire, d'Orcival, de Brioude, construites, dans leurs parties fondamentales du moins, vers le XI[e] siècle, sont les échantillons les plus remarquables du style auvergnat; mais la plus parfaite de toutes, tant au point de vue de ses dimensions que de la pureté de son style ou de l'harmonie complète de ses formes, est certainement celle d'Issoire. Que l'on contemple, à l'extérieur, l'élégance de son abside, ou que l'on admire, à l'intérieur, la courbure impeccable de ses voûtes, on remarque l'influence certaine de l'Orient, et l'on éprouve cette impression plus vivement encore, grâce aux tons dorés que prend le grès du pays, l'arkose, avec lequel, fort heureusement, on construisit l'église, au lieu de la lave, aux teintes sombres, que l'on employa plus tard en Auvergne.

Par un hasard heureux, dont nous ne rendons pas responsables les ingénieurs du P.-L.-M., malgré le sens esthétique dont témoignent leurs constructions, par un hasard heureux, disons-nous, la gare est disposée de telle sorte qu'en en sortant le voyageur aborde le monument par la face d'où se dégage du premier coup la sensation la plus violente. C'est par l'est, en effet, par le côté du chœur, qu'il convient de voir l'église pour en admirer le mieux la merveilleuse harmonie.

Au premier abord, l'œil est charmé par cette suite de chapelles arrondies, par ces frontons qui les dominent, par ces cascades de toits en pente douce, par ces colonnes qui s'élèvent en étages successifs jusqu'à la base d'un clocher octogo-

1. Le véritable proverbe était en patois :

Pue mœaure ni pue cœure
Ne tzaut pas sourty d'Essoeyre,
Ni par de beun vi bieure
Et de dzenta filla veyre.

Voici sa traduction littérale :

Pour moudre (le blé) ni pour cuire (le pain)
Il ne faut pas sortir d'Issoire,
Ni pour de bon vin boire
Et de jolies filles voir.

Depuis longtemps, on le cite dans la forme réduite que nous indiquons.

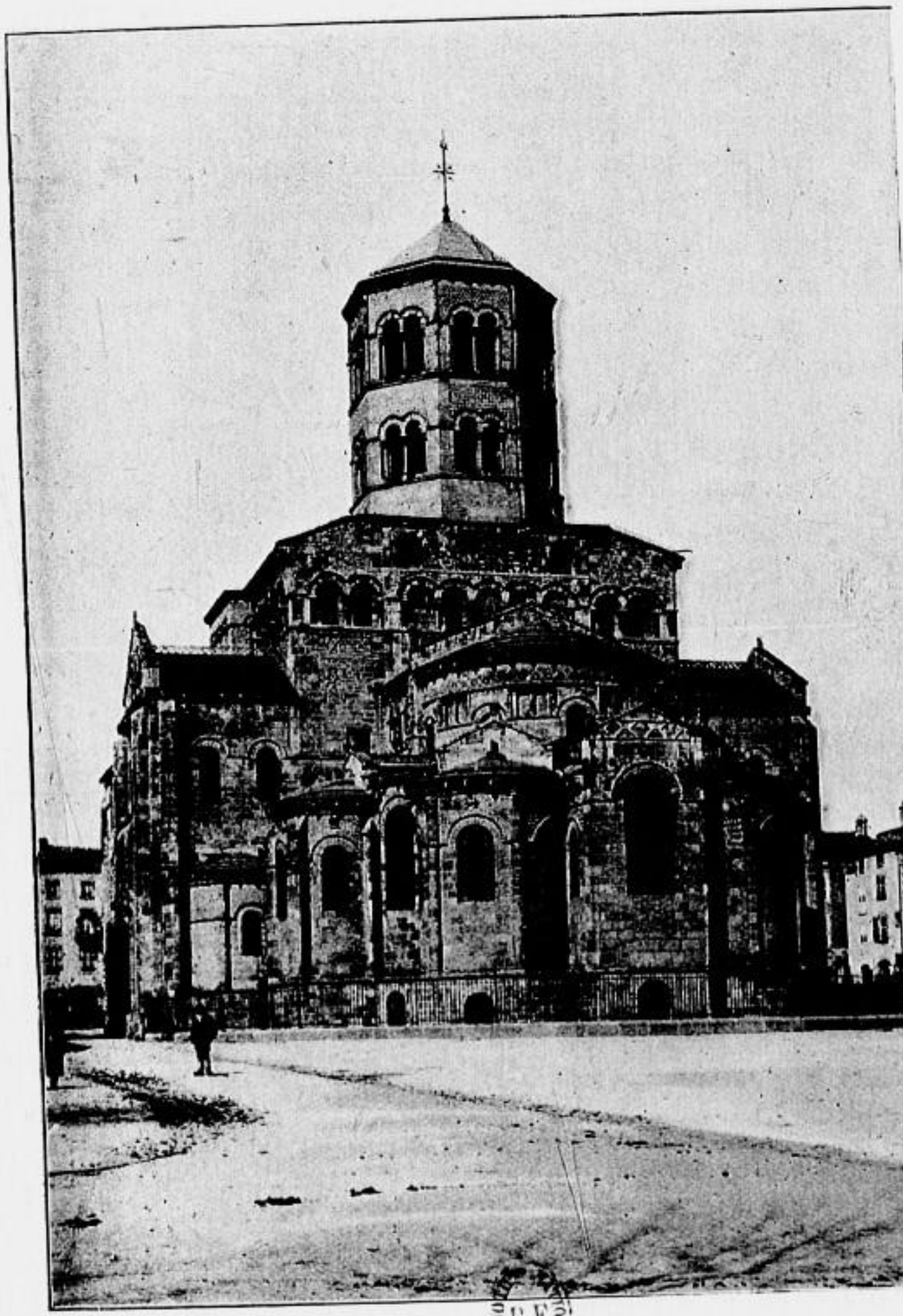
nal, percé lui-même de deux rangées de fenêtres, accolées deux par deux et séparées par de minces colonnettes.

Dans le bas, au centre, une première chapelle rectangulaire, à droite et à gauche de laquelle se développent quatre autres chapelles demi-circulaires, suivies de deux autres un peu plus basses et surmontées d'une septième absidiole, en demi-cercle également, mais d'un diamètre plus grand. L'ensemble de ces chapelles, toutes en retrait les unes sur les autres, s'adosse, en un vaste demi-cercle, au mur du transept, qui est orné lui-même, dans sa partie supérieure et centrale, de neuf arcades en plein cintre. Les détails de ces absidioles sont aussi charmants que l'ensemble en est élégant. De distance en distance des colonnes tiennent lieu de contrefort, particularité, dit Viollet-le-Duc, que l'on ne trouve que dans les églises d'Auvergne, du Poitou ou d'Aquitaine. De fins cordons de pierre bordent, dans sa partie inférieure, une mosaïque de losanges en pierres blanches et encadrent délicieusement le haut des fenêtres. Tout autour des absidioles, les signes du zodiaque se détachent en relief. Les toits, supportés par d'élégants corbeaux, se composent de dalles, superposées par tranches successives, dont le diamètre diminue jusqu'au sommet. Le faîte de la toiture du transept, des chapelles et du chœur consiste en une fine arête à jour, formée de cercles entrelacés. Signalons, enfin, un détail d'ornementation assez peu répandu : sur le pourtour de la chapelle du milieu et dans le haut du mur du transept, au centre, des croisillons de pierres en saillie imitent l'enchevêtrement des fermes d'un clocher.

Les autres côtés de l'église sont loin d'être aussi ornementés. La face ouest, notamment, celle de l'entrée, contraste, par sa simplicité voulue, avec la richesse du chœur : au milieu d'un grand mur nu que surmonte un clocher rectangulaire, s'ouvre, dans le bas, une grande porte encadrée d'un gros bourrelet de pierre. Autrefois, un porche s'avançait, rompant ainsi la sévérité de cette façade, mais, depuis longtemps, il n'en subsiste plus aucune trace.

Les deux côtés de la nef sont également d'une grande simplicité. Cependant, tout le long de la partie supérieure court une élégante colonnade, qui enlève à ces grands murs ce qu'ils auraient de trop austère. Sur la face nord, depuis le commencement du XIX^e^ siècle, un portail inutile et mal orné remplace une petite chapelle rectangulaire qui formait saillie au dehors. A la même époque, on a coupé, de ce côté, l'extrémité du transept qui se prolongeait plus à gauche qu'à droite. Dans le mur que l'on a ainsi élevé, on a encastré deux bas-reliefs, plus anciens probablement que l'église elle-même, et d'une grande beauté. L'un représente la visite des anges à Abraham, l'autre le sacrifice d'Abraham. Malheureusement, des enfants ont détérioré à coups de pierre ces deux morceaux d'une sculpture très délicate, sans que leurs parents, les voisins ou la municipalité songent à interrompre ces jeux : ne faut-il pas que les enfants s'amusent ?

Si nous pénétrons dans l'église, nous trouvons, donnant dans le porche, deux chapelles. Celle de gauche est affectée maintenant au logement du bedeau : c'est dire qu'il n'en reste rien. L'autre, qui a servi jadis de chapelle des morts, a conservé son aspect et ne présente rien de remarquable à première vue. Cependant, si, au grand étonnement du gardien, vous lui demandez d'ouvrir la partie supérieure d'un grand placard, vous découvrirez sur



L'ÉGLISE D'ISSOIRE

le mur une fresque représentant le jugement dernier. D'après les morceaux qui en subsistent, elle était d'une grande beauté, mais elle a été abominablement détériorée par ceux-là même qui en avaient la garde. Et ce n'est pas d'hier ! Les uns ont enfoncé dans le mur, au milieu des personnages, d'énormes clous auxquels on suspendait je ne sais quels instruments dont le frottement enlevait peu à peu la peinture ; d'autres déposaient, à même contre la fresque, des balais, des planches, tout ce qu'ils ne savaient où mettre, de telle sorte qu'il est fort à craindre que dans quelques années il ne reste rien de cette œuvre d'art. Entre le vandalisme des uns, l'insouciance des autres, l'ignorance de tous, on se demande parfois comment un monument a subsisté assez intact pour qu'on puisse l'admirer encore.

Oublions la stupidité humaine et entrons dans l'église. Ce qui nous charme tout d'abord, à l'intérieur aussi bien que tout à l'heure à l'extérieur, c'est la symétrie absolue de tout l'édifice, la perfection des proportions, l'harmonie complète des lignes, la pureté indiscutable des voûtes, l'unité de tout l'ensemble contre laquelle on ne relève aucune faute.

L'église a la forme d'une croix latine. La nef principale, large, spacieuse, élevée, est séparée des bas côtés, à droite et à gauche, par des rangées de sept piliers énormes. Des travaux, entrepris récemment dans le sous-sol, ont permis de constater que ces piliers, au lieu de reposer directement sur la terre, s'appuient sur une grosse muraille qui court, dans les fondations, tout le long du monument.

Un triforium, ou galerie supérieure, donne à cette nef une grande élégance et une légèreté inattendue en prenant jour, des deux côtés, sur l'intérieur, par des arcades accolées trois par trois, les unes en plein cintre, les autres en forme de trèfle, et séparées par de jolies colonnes. A propos de ce triforium, signalons un détail d'architecture qui est caractéristique dans le style auvergnat : sa voûte, en quart de cercle, vient contrebuter à sa naissance le berceau continu de la voûte centrale.

Dans le transept, dans le sens du maître-autel, deux chapelles demi-circulaires forment de petits évasements. L'une et l'autre sont encadrées de colonnes supportant des chapiteaux ornés de personnages. Celle de gauche est ancienne. L'autre, de date récente, a été construite par raison de symétrie. En face de cette dernière, sur le côté également du transept, une porte, dont un confessionnal dissimule les traces, s'ouvrait autrefois sur un escalier qui conduisait au cloître de l'abbaye dont nous parlerons tout à l'heure. Aujourd'hui, la sacristie occupe la place de cet escalier.

Quelques marches conduisent au chœur, qui se trouve ainsi surélevé. Dix grosses colonnes séparent le chœur proprement dit de ses bas côtés. Elles sont reliées entre elles par des arcades dans lesquelles la demi-circonférence se termine par une ligne droite, exactement comme dans certaines églises byzantines, spécialement à Sainte-Sophie et à Saint-Marc. A elle seule, la forme de ces voûtes suffirait pour témoigner de l'influence de l'art oriental.

Une grande coupole s'arrondit au-dessus du sanctuaire, tandis que sur les bas côtés s'ouvrent les petites chapelles que nous avons admiré de l'extérieur. Quatre d'entre elles sont demi-circulaires. Par une originalité que l'on ne trouve guère qu'à l'église d'Issoire et dont l'effet, d'ailleurs, est des plus heureux, la cin-

quième, celle du centre, est de forme rectangulaire. Les voûtes de ces chapelles sont évasées d'une façon tout à fait particulière et les architectes sincères avouent qu'ils auraient une peine infinie à les copier exactement, tant est curieuse la façon dont les pierres sont étagées les unes sur les autres. Les véritables artistes qui, au Moyen Age, construisirent ces monuments, possédaient une habileté dont le calcul a peine à retrouver les secrets.

Signalons, enfin, les chapiteaux qui couronnent les piliers du chœur. Six d'entre eux portent des feuilles d'acanthe. Les quatre autres représentent des sujets tirés du Nouveau Testament. L'un d'eux, le plus curieux, reproduit la cène : le Christ et ses disciples sont placés dans l'intérieur de la table, qui tourne tout autour du chapiteau. Il existe, dans d'autres églises, des exemples assez rares de cette disposition aussi naïve qu'ingénieuse.

A droite et à gauche du chœur, s'ouvrent deux escaliers conduisant à la crypte qui est sous l'abside. Cette souterraine, à peine éclairée par de petites fenêtres percées dans l'épaisseur des murailles, prenait aussi jour autrefois dans l'intérieur même de l'église, par de petites ouvertures disposées entre les degrés du chœur, de sorte que lorsqu'on illuminait la crypte, de l'intérieur de la nef on devait apercevoir ces lumières mystérieuses. Mais, depuis plusieurs siècles déjà, l'escalier actuel a remplacé ces marches ajourées qui étaient trop élevées.

Les voûtes de la crypte reposent sur une rangée circulaire de colonnes énormes et courtes. Quelques-unes d'entre elles suffiraient à prouver la haute antiquité de l'église : la pierre garde, en effet, la trace de la taille romane primitive, en forme d'arêtes de poisson. En outre, sur le chapiteau d'un pilier à peine dégagé du mur, à droite en entrant, on a découvert une inscription étrange, dans laquelle des gens aussi savants qu'avisés ont lu le mot : « Stremonius », nom latin de saint Austremoine, le premier apôtre de l'Auvergne, auquel l'église est consacrée depuis sa fondation. On la considère comme une sorte de signature. Aussi, certains historiens affirment-ils que l'église actuelle est bâtie sur l'emplacement d'une chapelle plus ancienne dans laquelle auraient reposé les restes du saint.

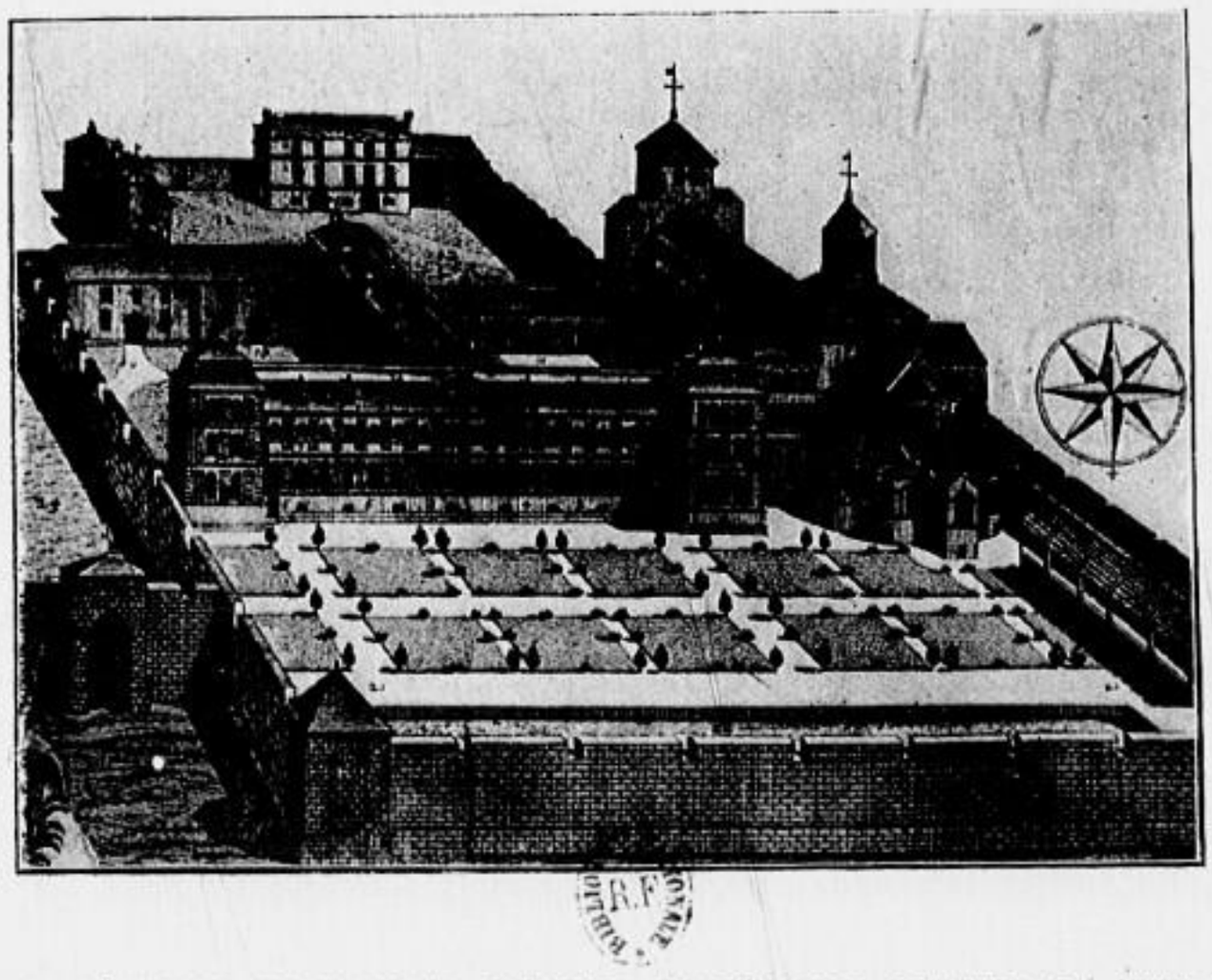
Suivant eux, en 908, le moine Gisselbert, devant l'invasion des Normands, aurait fui l'abbaye bénédictine de Charroux, en Poitou, pour se réfugier en Auvergne avec ses trésors. Établi d'abord sur un rocher abrupt qui surplombe la gorge de l'Allier, à six kilomètres au nord d'Issoire, dans une position très forte qui, depuis ce temps, a changé son nom de Pierre-Encise en celui de Saint-Yvoine, il aurait construit l'église d'Issoire au milieu d'une abbaye existant déjà à cette époque. L'année suivante, Bernard, évêque de Clermont, serait venu bénir les travaux en cours d'exécution.

Mais les historiens, comme les médecins, aiment à prouver leur perspicacité en évitant de se mettre d'accord. Aussi, d'autres savants affirment-ils que l'église Saint-Austremoine ne date que du XI^e^ siècle.

Ce qu'il y a de certain, c'est que le monument fut édifié pour servir de chapelle à une abbaye et conserva son affectation jusqu'à la Révolution.

Jusqu'aux guerres de religion, l'abbaye fut prospère, comme la ville elle-même. L'histoire de l'une et de l'autre ne devient donc intéressante qu'à partir de ce

1. — L'ÉGLISE D'ISSOIRE



2. — VUE GÉNERALE DE L'ABBAYE D'ISSOIRE D'APRÈS UNE GRAVURE DU XVIII[e] SIÈCLE

moment, lorsque commencèrent leurs malheurs. Occupée tour à tour par les catholiques et les protestants, prise par les uns, reprise par les autres, la ville connut alors toutes les amertumes de la célébrité. Ses sièges sont restés fameux : nous ne saurions toutefois les retracer dans le cours d'un article, et nous nous contenterons d'en signaler les phases principales, intéressant plus particulièrement l'église dont nous nous occupons.

En 1562, les protestants devinrent maîtres d'Issoire. Le premier acte d'un conquérant qui connaît son métier étant de mettre la main sur les richesses du vaincu, leur chef, Christophe de Chavagnac, ordonna à ses soldats de découvrir le trésor de l'église. Ceux-ci saisirent donc François Lionnet de Feynier, le prieur claustral, et essayèrent de lui arracher son secret. Devant le mutisme du moine, ils exécutèrent à la lettre l'ordre qu'ils avaient reçu de lui ouvrir la bouche : ils lui introduisirent délicatement une dague entre les dents et lui brûlèrent le palais. Le pauvre moine comprit tout ce qu'aurait de désobligeant pour lui un silence plus prolongé et montra la cachette où se trouvait un superbe buste de saint Austremoine, orné de pierres précieuses. Les soldats se contentèrent de ce butin et se retirèrent, non sans menacer de mort les religieux, s'ils continuaient à dire la messe et à sonner les cloches.

Les catholiques reprirent la ville, ce qui procura aux protestants l'occasion de s'en emparer de nouveau à leur tour, en 1575. Cette fois, c'était le capitaine Merle, un hardi compagnon, qui les conduisait. Il enleva la ville d'un coup de main. Pour affirmer son autorité, il la pilla de fond en comble. Désireux cependant de marquer son impartialité et d'éviter des réclamations, il poussa la délicatesse jusqu'à saccager les propriétés de ses coreligionnaires aussi bien que celles des catholiques. L'église ne fut naturellement pas épargnée. Merle avait d'abord eu l'idée de la démolir. Mais un essai infructueux lui prouva qu'il retirerait de cette opération plus d'ennui que d'agrément, et il se contenta de briser tout ce qu'on pouvait briser : tableaux, croisées, orgues, il réduisit tout en miette et finalement s'amusa à installer dans la crypte une fonderie, pour transformer les cloches qui lui semblaient inutiles et gênantes en canons dont il avait grand besoin.

Deux ans plus tard, les catholiques vinrent troubler ce passe-temps. En 1577, en effet, l'armée royale mit le siège devant Issoire et canonna copieusement la ville, ce qui n'alla pas sans endommager quelque peu l'église. Toutefois, les dégâts étaient moins importants qu'on ne pouvait le supposer. Aussi, une fois maîtres de la ville, les vainqueurs s'empressèrent-ils de mettre le feu au clocher.

Maltraitée par les guerres de Religion, la ville eut à souffrir encore de celles de la Fronde, et c'est miracle que l'église ait échappé aux calamités qui s'abattirent successivement sur cette malheureuse cité. C'est le seul monument qui subsiste intact de ces temps troublés. Tout le reste de la ville a été si bien rasé par les catholiques ou par les protestants, par les amis des princes ou par les partisans du roi, que, des maisons anciennes, il ne reste que des fragments insignifiants.

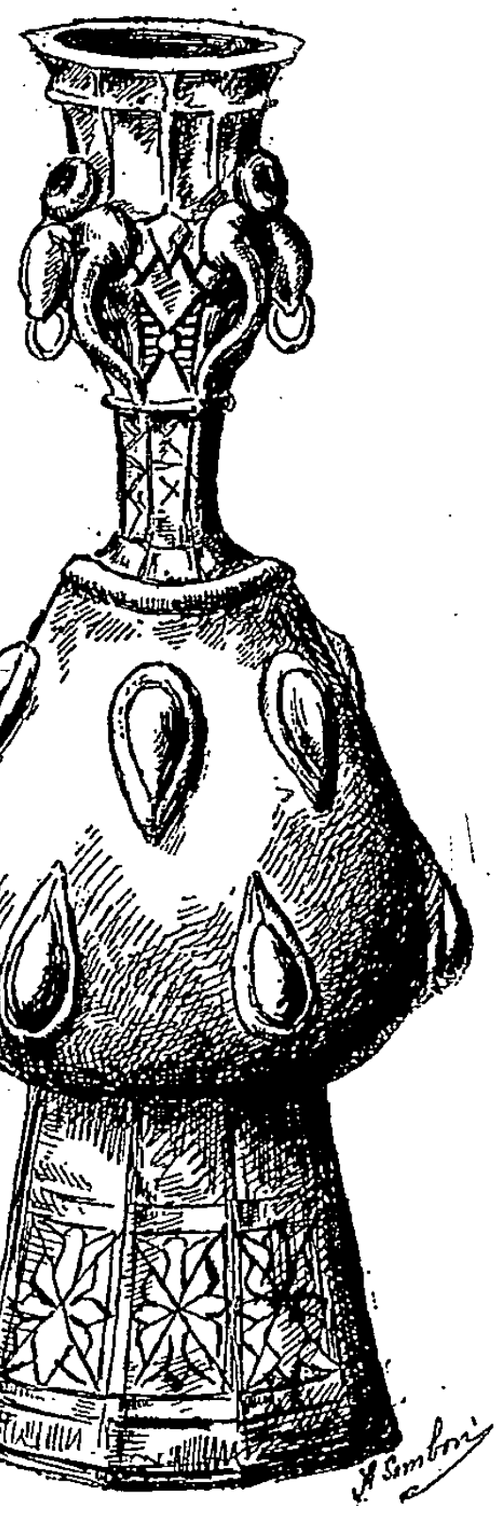
Au début de la Révolution, l'église devint propriété nationale, en même temps que l'on confisquait les biens du monastère. Puis, quand les jours plus calmes succèdèrent à la tempête, ses portes s'ouvrirent de nouveau pour le culte. Comme des deux autres églises de la

ville, Saint-Paul et Saint-Avit, l'une avait été démolie, l'autre avait été transformée en boucherie avant de subir le sort de la première, Saint-Austremoine devint l'église paroissiale d'Issoire, sous le nom de « Saint-Austremoine et Saint-Paul ».

En 1833, un tremblement de terre faillit faire ce que, malgré leur bonne volonté, les hommes avaient été impuissants à obtenir, et l'on crut un moment que l'église s'effondrerait. Heureusement qu'elle résista encore à cette épreuve et qu'elle se dresse toujours dans toute sa sa splendeur.

Aux voyageurs que cette courte description ne tenterait pas suffisamment et à qui il faudrait indiquer d'autres détails pour les décider à visiter cet incomparable spécimen du style auvergnat, je citerai une phrase, qui rappelle une partie du proverbe énoncé au début de cet article. Dans le récit d'un voyage qu'il fit, en 1531, en Auvergne, l'Italien Rigeto dit : « Je me rendis à une petite ville nommée Issoire, où sont les plus belles dames de toute la France. » Sans vouloir cependant offenser les belles dames d'autrefois ou celles d'aujourd'hui, je me permettrai d'ajouter que le temps n'a rien enlevé de sa beauté à l'église, qui reste une des plus remarquables de France, tandis que....., mais à quoi bon détruire les illusions des gens ?

ERNEST D'HAUTERIVE.



LA DESCENTE AUX ENFERS

ET LA PROPHÉTIE DANS LE CHANT VI DE L'ÉNÉIDE

On n'étonnera aucun lecteur de Virgile en disant que *l'Énéide* vit surtout par le style, au sens large du mot. La part de l'invention y est faible, mais la composition de ce poème est d'un art accompli. Si l'on écarte le problème des sources de *l'Énéide*, toutes les questions que soulève l'étude de ce poème sont d'ordre esthétique.

Quand Properce, au lendemain de sa publication, proclamait avec enthousiasme, dans la société élégante et polie du siècle d'Auguste, que quelque chose de plus grand que *l'Iliade* était né, prétendait-il qu'on retrouvât dans cette imitation savante des épopées homériques la jeunesse de sentiment et la fraîcheur de ton de *l'Iliade* naïve et farouche, la grâce plus facile de ces beaux contes milésiens qui sont le charme de *l'Odyssée*? Virgile dans *l'Énéide* est un poète savant. Virgile est un homme d'étude, c'est un archéologue. Il recompose à l'aide des matériaux de la science historique de son temps l'époque lointaine de l'arrivée des Troyens en Italie : il restitue en ménageant les vraisemblances, en rapprochant les traits épars dans les histoires, la vraie figure des premiers habitants du Latium. — Les scènes que décrivent les aèdes homériques étaient sous leurs yeux, les sentiments qu'ils exprimaient et les passions qu'ils représentaient étaient dans leur cœur. Virgile, au contraire, à l'époque raffinée où il vivait, devait tout supposer des sentiments héroïques ou des paysages primitifs qu'il décrivait. S'il empruntait aux épopées grecques ou aux traditions populaires de son pays les matériaux de son poème, il devait renoncer pour le fond des choses à être original. Seulement si c'est avec amour qu'il éleva son monument, s'il l'a rempli d'un bout à l'autre du sentiment de la grandeur de Rome, et si, rapprochant les temps, il transporte au berceau de sa race les idées religieuses et politiques qui ont fait la gloire de Rome, après qu'elle eut conquis le monde, il aura fait une œuvre singulière et complexe qui vaudra par la forme que le génie personnel du poète aura su créer, en un mot, par le style. Et c'est la qualité de cet art délicat et fort que nous mettrons en lumière en étudiant la composition du VI^e^ chant de *l'Énéide*

*
* *

Ce VI^e^ chant est peut-être le plus beau de tout le poème. Par le sujet qui le remplit, il est, pour ainsi dire, la clef de voûte de l'œuvre entière : Énée qui vient d'aborder en Italie, après tant d'aventures, descend aux Enfers pour consulter l'ombre de son père Anchise sur les destins qui l'attendent. C'est donc Rome même et l'avenir de cette future maîtresse du monde que le poète va chanter ; mais c'est dans l'atmosphère des idées religieuses de Virgile que cette grande image va nous apparaître. Il demande à la mort le secret de la vie. Tout se tient pour le poète phi-

losophe, et si l'organisation politique et sociale d'un peuple a sa source profonde dans les conceptions religieuses de ce peuple, c'est une idée singulièrement féconde au point de vue de la philosophie de l'histoire, que d'avoir évoqué au berceau de la race latine, par l'artifice d'une fiction que nous étudierons, les ombres des morts qui, dans la suite de l'époque romaine, illustrèrent le nom latin.

*
* *

Le prologue qui précède la Descente aux Enfers est une préparation savante de cet événement prestigieux. Les entretiens d'Énée avec la Sibylle de Cumes nous éclairent sur les deux héros de l'étrange aventure. Quelques épisodes appropriés annoncent le grand épisode, et sont comme les variations préliminaires du thème fondamental qui va remplir tout le chant. Enfin l'action commence au sein d'un paysage de rêve, empli de lune et d'ombre ; c'est la forêt virgilienne.

Énée apparaît, dès les premiers vers, tel qu'il est dans le poème, prêtre et guerrier ; c'est le héros éponyme de la race romaine, c'est le Troyen qui emporte dans l'exil sa patrie et ses dieux :

Errantesque deos agitat aque numina Trojae

La Sibylle, enivrée d'Apollon qui l'anime, est le guide qui va conduire le mystérieux voyageur. Elle est pleine du dieu dont elle rend les oracles ; ses paroles prophétiques s'impriment sur des feuilles que le vent emporte et que doivent pourtant rassembler ceux qui viennent la consulter. Elle symbolise au fond de son antre redoutable dans la forêt sacrée de Cumes, le type de ces prophétesses dont l'étrange ascendant sur l'esprit des hommes est un des caractères de la vie religieuse antique. Michel-Ange a fixé ses traits dans une des fresques de la Chapelle Sixtine.

L'entretien que les deux personnages ont entre eux n'a pas le mouvement aisé, facile des causeries des héros d'Homère. Ce sont des discours que prononcent Énée et la Sibylle ; et ces discours s'opposent alternativement l'un à l'autre suivant un procédé cher à la Rhétorique qu'on enseignait alors dans les Écoles, et que Virgile applique constamment dans son poème (cf. les discours alternés de Vénus et de Jupiter, I 232 sq., ceux d'Énée et d'Evandre, VIII, 125 sq.). — Énée devant la Sibylle fait le récit de ses aventures, c'est le thème coutumier de ses lamentations, et la Sibylle répond à ces plaintes pour ainsi dire rituelles par la prophétie non moins sacramentelle du grand avenir que le Destin réserve aux Troyens. — C'est alors seulement qu'Énée précise l'objet de sa prière, et forme le souhait de descendre aux Enfers consulter l'ombre d'Anchise. — La Sibylle ne lui cache pas les difficultés du voyage ; mais puisque les dieux y consentent elle s'offre à le conduire, à la condition toutefois qu'il se purifie d'une souillure : un de ses compagnons, Misène, est mort en mer ; il faut lui rendre les honneurs de la sépulture, et surtout il faut découvrir dans la forêt de Cumes le rameau d'or qu'un vivant doit offrir en hommage à Proserpine, s'il veut franchir l'entrée du royaume des Morts.

Cette consultation mystique ne constitue pas à elle seule la substance du prologue du VI^e^ chant de *l'Énéide* ; certains épisodes préliminaires, par une inspiration identique, par leurs couleurs sombres harmonieusement assorties, dispose l'esprit et les yeux aux impressions de « clair obscur » qui sont les dominantes dans cette partie du poème.

Tandis qu'au loin du côté de la mer se dressent à l'ancre les nefs troyennes, Énée gravit la montagne où, dans la lumière d'or d'une fresque de René Ménard, rêve à la cime le temple d'Apollon ; il traverse le bois sacré d'Hécate, et pénètre dans l'antre effrayant de la Sibylle. Le dessin de cette peinture est très sobre, le caractère en est tout religieux : le héros a laissé les bruits de la terre au pied de la montagne : il approche des dieux.

L'épisode de l'ensevelissement de Misène accentue l'impression de tristesse qui se dégage de ce prologue. C'est une première apparition de l'idée de la Mort qui va planer sur tout le chant. Virgile à la façon d'Homère raconte en quelques vers la vaillante histoire du disparu : c'était le trompette d'Hector : il avait autrefois appelé au combat les guerriers dans la plaine de Troie

Ære ciere viros Martemque accendere cantu

puis il avait suivi Énée dans sa fuite, et sur sa nef rapide il avait en chantant, rendu jaloux les dieux de la mer ; les flots l'avaient emporté en face du rivage campanéen, et ces compagnons, suivant les ordres de la Sibylle, procèdent à ses funérailles. La scène tout homérique d'inspiration est religieuse et funèbre. Elle souligne l'importance des rites funéraires dans les mœurs antiques. C'est en outre une préparation ; comme aussi bien la cérémonie du sacrifice qu'Énée célèbre avant de franchir les portes de l'Averne, en l'honneur des dieux infernaux. Il immole des taureaux noirs, après avoir répandu sur leur front le vin du sacrifice, et coupé quelques poils de leur tête, entre les deux cornes. Jetant alors au feu sacré cette première libation, il appelle Hécate par son nom. Puis tandis que ses compagnons reçoivent le sang des taureaux égorgés dans des coupes, le héros sacrifie une brebis noire à la Nuit, mère des Euménides et à sa sœur auguste la Terre. Ainsi Virgile au début du funèbre voyage, a soin de décrire avec exactitude les rites de ce mystérieux holocauste aux dieux infernaux.

Mais ce prologue n'est pas riche seulement d'entretiens et d'épisodes savamment ordonnés pour disposer l'esprit du lecteur à l'intelligence du grand événement qui se prépare, diverses descriptions y introduisent de la variété.

Les portes du temple d'Apollon, œuvre de Dédale, sont traitées par le poète avec la précision d'un art tout alexandrin. Une des plus belles légendes de Crète en est le motif : celle du Minotaure et de l'offrande annuelle de quatorze jeunes Athéniens livrés au monstre. Remarquons comme la description du Labyrinthe est bien en situation dans le prologue d'un chant où le poète va introduire son héros dans les cavernes souterraines et nous révéler le mystère de la vie infernale :

Pandere res alta terra et caligine mundæ.

Il n'y a pas jusqu'à l'inachèvement des bas-reliefs qui ne concoure à la mélancolique impression de l'ensemble. Virgile nous dit pourquoi cette œuvre est inachevée. L'artiste divin Dédale avait dessein de ciseler, comme pendant à la représentation du Labyrinthe, l'aventure où son fils Icare perdit la vie : il devait représenter entre le ciel et la mer le vol du jeune audacieux. Deux fois le père avait pris le ciseau pour imprimer dans l'or l'image de son fils, mais deux fois le ciseau lui tomba des mains. Ce désespoir de l'art devant la mort n'est pas l'un des moindres traits de la sensibilité virgilienne. Mais toutes ces descriptions ne sont que des détails. Il convenait que les scènes du prologue n'apparussent point isolées et disjointes, comme elles le

semblent à l'analyse. Il fallait leur constituer un milieu, et leur créer, pour ainsi dire, une atmosphère. Le grand poète n'y a point manqué.

*
* *

Le paysage où se déroulent non seulement les scènes du prologue mais les péripéties de la descente aux Enfers tout entière est un paysage de forêt. Mais la description qu'en fait le poète ne constitue pas un épisode du VI^e^ chant; on peut même avancer que cette forêt n'est jamais décrite, quoique elle apparaisse à chaque pas : aux abords de l'antre de Cumes sur la terre, comme dans la vallée souterraine de l'Achéron ou dans la paix sereine des Champs-Élysées. Par mille traits épars, par de larges comparaisons, le thème de la forêt est rappelé sans cesse. L'idée de la mort trouve dans le sentiment de la Nature des résonances profondes, et si Virgile a renouvelé dans *l'Énéide* l'épisode de la descente aux Enfers, partie constitutive de toute épopée depuis Homère jusqu'à lui, c'est surtout par cette combinaison qu'il y a réussi.

Virgile ne décrit pas pour décrire. C'est à travers l'âme d'Énée, pénétrée d'angoisse religieuse, que nous voyons cette forêt qui sert de cadre à la descente aux Enfers. Dans cette forêt immense, ce sont des émotions humaines qui circulent. Et toutes ces émotions éprouvées au spectacle de la Nature gravitent autour d'une émotion centrale, le sentiment du mystère qui est dans les choses, la terreur indéfinissable de l'au-delà de la Mort et l'invincible confiance de l'homme en face du Surnaturel. Énée dans cet épisode est plus et mieux encore que le héros avide de connaître l'avenir réservé à sa race, c'est l'homme même anxieux de sa destinée et qui vient demander à la Nature, « qu'emplit une divinité immense », suivant le mot de Chateaubriand, le secret de sa destinée. Et le rameau d'or est le symbole de cette science tant désirée.

Quelle est cette forêt ? Elle est immense, *Silvam immensam*, peuplée d'une grande variété d'arbres, assombrie de cavernes béantes, éclairée d'étangs et de cours d'eau. Mais Virgile a choisi la saison où la forêt s'anime, semble-t-il, d'une vie presque humaine : c'est l'automne, saison pleine de charme et de tristesse, où la Terre, à l'approche de l'Hiver, se fait belle pour la dernière fois, où la beauté de toutes choses est plus touchante, parce qu'elle apparaît plus fragile et que la Mort est là. Le gui couvre encore de son feuillage d'or les branches des chênes, mais les feuilles tombent et les oiseaux émigrent. Il n'y a point de chant dans la forêt, la forêt est muette, *tacitum nemus* ; elle est pleine d'un silence étrange comme à l'approche de quelque chose de mystérieux. On y entend cependant de temps en temps le bruit des bûcherons et des arbres qui tombent, bruit dont Victor Hugo s'est souvenu quand il songe à sa mort prochaine, et qu'il évoque le souvenir de ceux qui sont tombés avant lui, chêne centenaire :

> Oh ! quel sinistre bruit font dans le crépuscule
> Les chênes qu'on abat pour le bûcher d'Hercule !

Les eaux qui s'écoulent ont aussi leurs voix, comme le vent frémissant dans les arbres. Le sol est agité de sourds grondements. Il est nuit dans la forêt. L'obscurité est rendue plus formidable encore par la pâle clarté de la lune qui peuple la forêt de fantômes. C'est une heure de rêve. Les songes s'échappent de l'écorce des arbres. Malheureux qui s'égare en cette forêt enchantée ! Heureux qui tient le rameau d'or ! Celui-là possède le secret de la Nature, il peut s'enfoncer dans la méditation de la Mort et voir au delà.

Tel est le cadre que Virgile donne à sa description des Enfers. On sait combien Virgile imite les poètes et les philosophes ses devanciers dans chacune des parties de cette description. Il importait de dégager de cette imitation le caractère le plus profond de l'originalité du poète. Il pénètre les mythes, que lui imposait la tradition, du sens profond qu'il a de la nature et du sentiment religieux non moins fort que lui inspirent l'idée de la mort et le problème de la Destinée. — Énée peut désormais descendre dans les Enfers, ce n'est point seulement un Romain du siècle d'Auguste qui s'intéressera à ses aventures, c'est tout lecteur portant un cœur d'homme.

*
* *

Quand Virgile imite, on peut dire qu'il invente. Voici la Descente aux Enfers proprement dite; les cadres du récit sont tirés d'Homère; le poète latin se souvient sans cesse de l'antique *Nekuia* de *l'Odyssée*, mais déjà quelle différence! Ulysse, dans *l'Odyssée*, veut consulter l'ombre de Tirèsias, comme Énée celle d'Anchise, sur l'avenir qui l'attend. Il se contentera d'évoquer les morts suivant le rite sauvage de la magié primitive. Au bord d'un trou creusé dans la terre, et qu'Ulysse a rempli d'un mélange de lait, de farine et de sang, afflue l'horrible essaim des âmes avides de s'en repaître. D'où viennent-elles ? Et que font-elles sous la terre ? Si l'on excepte le regret de la vie qu'elles expriment sans cesse, Homère ne sait rien sur elles; il les laisse venir l'une après l'autre devant Ulysse penché sur la fosse, et la plus intéressante partie de la *Nekuia* n'est qu'une longue énumération de leurs plaintes. Or, à ce procédé monotone Virgile a substitué la vie; entre les mille ans qui séparent Homère et Virgile, l'imagination humaine a travaillé sur l'idée de l'Au-Delà : le pays des morts n'est plus la région ténébreuse des Cimmeriens, où la Terre, plate comme un disque, est baignée par le fleuve Océan, Virgile connaît la Géographie des Enfers; il l'emprunte à Platon; son héros descend en personne chez les Morts comme les héros de certains poèmes orphiques, et l'idée d'une descente a sur le procédé trop simple de l'énumération cette supériorité qu'elle introduit des péripéties dramatiques. Les Alexandrins qu'il imite en maints endroits ont subi l'influence de la tragédie attique, et le voyage de l'Énée de Virgile aux Enfers est conçu comme un drame. Le dénouement n'est pas autre chose que l'entrevue avec Anchise et la grande prophétie. Voyons comment Virgile a préparé ce dénouement; en quels actes divers il a distribué les aventures du voyageur, avec quel art il a tout ménagé. Pour la commodité de notre étude, nous distinguerons trois épisodes, comme trois actes principaux : les Bords de l'Achéron, le Tartare, et les Champs-Élysées.

*
* *

Le 1er acte s'ouvre sur un effet d'horreur. A l'entrée de *l'Orcus* surgissent aux yeux d'Énée et de la Sibylle de grandes ombres : ce sont les cariatides de l'Abîme, une galerie de monstres allégoriques :

Pallentesque habitant Morbi, tristisque Senectus
Et Metus, et malesuada Fames et turpis Egestas,
Terribiles visu formae.

Cette énumération est un peu froide, a-t-on dit; toutes ces allégories ne vivent pas. Disons cependant qu'elles étaient dans le goût romain : Rome aurait peuplé son Panthéon d'abstractions comme

Sopor, *Bellum* et *Discordia*, si elle n'avait pas emprunté aux Grecs les figures vivantes de leurs dieux. Virgile au reste a peut-être songé au parti qu'il pouvait tirer de la sécheresse même de la primitive mythologie latine pour donner une couleur austère à l'entrée de l'Averne ; à coup sûr, il a obtenu par la longue énumération de tous ces mots abstraits accumulés un effet de monotonie qu'accentue leur sonorité grave et puissante. Cet effet n'est pas sans beauté.

Mais les rives de l'Achéron apparaissent, et la scène que va décrire Virgile est du plus vif intérêt. Le batelier Charon dresse au milieu des eaux sombres du fleuve infernal, sur la barque où passent les morts, sa silhouette aussi précisément dessinée que celle d'un personnage de Théocrite. C'est le même art de peindre : la concision dans le dessin le plus réaliste, le choix du trait signifiant : un haillon pend aux épaules du vieillard, il tient en main la perche. — S'entretient-il avec Énée et la Sibylle qu'il ne veut pas laisser passer : chacune de ses paroles est un trait de caractère : c'est un dieu bourru qui ne connaît que la consigne. Si le dialogue est d'une exacte psychologie, le paysage est largement traité ; la barque aux flancs de rouille sur les eaux pâles et mortes en est l'élément central, et les rives du fleuve en constituent l'horizon. Sur l'une de ces rives se presse le flot sans cesse grossissant des pauvres morts : ce sont des époux et des mères, ce sont des héros, des vierges, des enfants, et le poète est ému de leur misère et de leur nombre; il songe aux feuilles qui tombent, aux oiseaux frileux que chasse l'automne, et si son émotion s'épanche en deux larges comparaisons, il sculpte en un seul vers digne d'avoir inspiré Bartholomé l'unique pensée de tous ces morts penchés sur le fleuve, regardant l'autre rive, ne songeant qu'à cet Au-Delà :

Tendebantque manus ripae ulterioris amore.

Qu'est-ce que c'est que l'autre Rive? Notre curiosité est éveillée. Elle ne sera pas aussitôt satisfaite. Le poète a dessein de l'exciter encore. Il nous ramène à son héros. Énée reconnaît parmi ceux que Charon ne laisse point passer le pilote Palinure. Cette scène, assez longue, est le pendant de l'épisode de Misène, c'est la reprise du thème des honneurs de la sépulture. Mais c'est avant tout, peut-être, un artifice de composition. C'est une « utilité ». Le malheureux pilote s'est noyé au moment où il allait toucher aux rivages italiens ; depuis sa mort, il erre sur les bords infranchissables de l'Achéron, et la plainte qu'il va faire entendre est celle de tous les morts qui n'ont pas reçu les honneurs funèbres. Mais cet épisode a l'avantage de nous rappeler aussi à la raison d'être de la descente aux Enfers : la fuite de Palinure nous ramène à Énée, aux Troyens ; le récit même de sa mort apparaît comme un symbole de l'arrivée des Troyens : il a péri en vue de la Terre Promise :

Prospexi Italiam summa sublimis ab unda.

L'Achéron enfin est franchi. Énée touche à la rive tant désirée. La Sibylle endort Cerbère, et les deux voyageurs pénètrent dans la région incertaine où Virgile a réuni ceux qu'il serait injuste de punir, mais ceux qu'un destin prématuré a conduits dans l'Hadès.

Ce sont ceux qui sont morts enfants, ceux qu'un vers des *Contemplations* nous montre avec une grâce virgilienne :

Échappés aux grands cieux comme la grive aux bois.

Ce sont les innocents condamnés à mourir, et les infortunés qui se sont tués

eux-mêmes. Virgile a pitié de ces malheureux; il ne les condamne qu'au regret incessant de la vie :

..... *Quam vellent aethere in alto*
Nunc et pauperiem et duros perferre labores !

Mais voici le champ des larmes, *lugentes campi*, les bois de myrtes et les traînes ombreuses où errent ceux qui sont morts d'amour. Des vers d'une harmonie douce, ornés de beaux noms d'amoureuses, préludent à la charmante apparition de Didon qui passe dans la forêt, derrière le rideau des arbres, silencieuse et voilée, comme la lune apparaît et disparaît tour à tour à travers les nuages. Voici, tels que les montre Fernand Gregh, résumant Virgile :

Énée en pleurs, Didon ceint de violettes.

Les plaintes du héros sont belles, mais rien n'égale le silence irrité de celle qui ne pardonne pas. Elle se retire et sa rancune est sa retraite : *inimica refugit*.

*
* *

L'épisode qui précède la description du Tartare est encore constitué par des *Reconnaissances*. Énée revoit ceux qui sont morts pendant la guerre de Troie, et dans une saisissante antithèse il oppose aux noms vénérés des héros troyens, la brève et forte image des chefs grecs épouvantés par l'arrivée aux Enfers d'Énée vivant. Il n'y a sur ce thème que quelques vers, mais leur relief est puissant : c'est de l'Homère condensé.

Il faut, en effet, revenir toujours à Homère, quand on commente Virgile. Le fond de *l'Énéide* c'est le destin de Troie ; l'art du poète consiste à rappeler fréquemment le souvenir de la grande Cité. Plusieurs fois il s'est essayé à décrire la dernière nuit de Troie. L'égorgement nocturne de tout un peuple et le siège du palais de Priam sont parmi les beautés tragiques du chant II. Ici même, au chant VI, c'est la reprise du même thème à propos de la Reconnaissance de Deiphobe. L'infortuné fils de Priam, dernier époux troyen d'Hélène, raconte à Énée la suprême trahison de l'impudente Laconienne, et l'odieux supplice qu'elle lui fit infliger par Ménélas. L'horreur de cet épisode, en évoquant le souvenir de Troie détruite, rappelle donc heureusement le fait initial autour duquel évolue *l'Énéide* entière ; mais il achemine aussi à la description des supplices que les méchants subissent dans les ténèbres du Tartare.

Nous n'insisterons pas sur la description du Tartare. Dans le cadre d'un paysage que nous appellerions volontiers romantique : hautes murailles sinistres, torrent qui bat une porte de fer, gémissements sourds, bruit de chaînes traînées, Virgile fait exposer à la Sibylle les supplices conventionnels des méchants. Énée n'entre pas au Tartare : il écoute docilement son guide : qu'il nous suffise d'indiquer que parmi les supplices que Virgile décrit, c'est celui des orgueilleux qui revient sans cesse. Les Titans, ennemis des dieux, sont au Tartare un symbole de l'orgueil châtié. Salmonée, ce prince insensé qui voulut imiter la foudre de Jupiter, offre à l'habile poète le motif d'une description d'un alexandrinisme accompli. Nous ne citerons parmi les autres damnés que Phlegyas, le plus malheureux de tous, parce qu'il a conscience de sa faute, et qui fait retentir l'ombre infernale de ses regrets :

Discite justitiam moniti et non temnere divos.

L'art de Virgile fait de mélancolie et de grâce était gêné dans la description du Tartare : son doux génie s'épanouit comme une fleur dans la suave atmo-

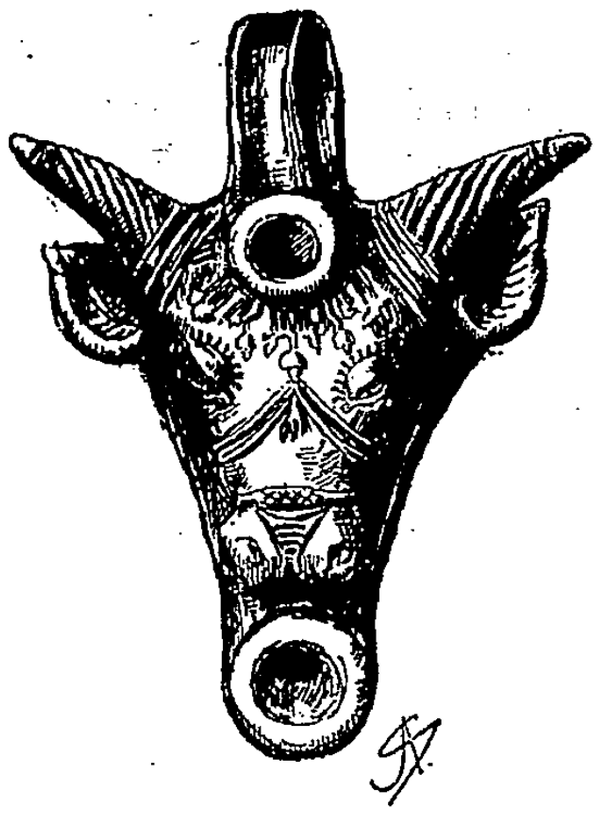
sphère de ses Champs-Élysées. Il accorde aux âmes fortunées un séjour de lumière; et le paysage qu'il dessine semble tracé par la main légère de Pérugin. C'est un pays de pastorales. Des souvenirs d'Arcadie ou de Sicile flottent partout : il s'agit précisément de cette autre Arcadie ou de cette Sicile du Nord de l'Italie, qu'arrose l'Éridan, la plaine lombarde, « cette splendide corbeille de moissons, de fruits et de fleurs ». Virgile se souvient des horizons de son village : ce sont les grâces des Bucoliques, mais c'est quelque chose de mieux. Virgile idéalise encore les horizons qui lui sont connus : une sérénité plus pure enveloppe ce paysage harmonieux. La sonorité douce des premiers vers sont un prélude exquis de l'ensemble :

Devenere locos lætos et amaena vireta
Fortunatorum nemorum...

Mais le choix des images égale la beauté parfaite des rythmes. Ce ne sont pas des hommes comme les autres qui peuplent les Champs-Élysées. Virgile ne nous y découvre que des hommes supérieurs à l'homme. C'est le passé prestigieux qu'il évoque, voici les hommes de l'âge d'or : Orphée, Musée, tous les révélateurs, ceux qui créèrent les Arts; ce sont les prêtres et les patriarches et les guerriers fondateurs des Cités. Dans ce tableau largement traité comme une fresque de Puvis de Chavannes, quelques groupes retiennent les yeux, ce sont des images guerrières ou pacifiques : voici les lances et les chars, mais on ne pense pas aux guerres cruelles; on songe aux nobles luttes qui ressemblaient aux Grands Jeux de la Grèce, l'élite de cette race heureuse. Le Pœan retentit : des jeux s'organisent ainsi que les chœurs, tandis que coule l'eau des fleuves parmi les parfums de leurs rivages enchantés. Tel est le paradis du doux Virgile. Virgile a regardé la Terre pour le peindre; il a considéré les hommes pour le peupler : mais de ces hommes il n'a retenu que les héros, et de ces paysages il n'a conservé que les lignes qui font rêver.

HENRI GIRARD.

(*A suivre.*)



LE CARNET DE L'AMATEUR

Les restaurations. M. Dujardin-Beaumetz vient d'affecter un crédit spécial à la « *restauration* » de deux des plus belles églises de France : l'église Notre-Dame-sur-l'Eau, de Domfront, dans l'Orne, et l'église Saint-Léger, de Soissons. Toutes les fois que nous avons protesté contre des restaurations d'architectes on nous a dit qu'il était question de « *consolidation* »; on lit pourtant dans les actes officiels le mot « *restauration* » et, en effet, quand les monuments sont dégagés de leur prison de poutres, ils montrent mille traces de racloirs modernes. On a si bien restauré les églises de France qu'elles sont souvent pareilles au fameux cheval empaillé de Wellington, dont on retapait tous les ans quelque membre, et si bien qu'un beau jour il ne resta plus de l'ancien coursier historique que la queue et les sabots.

J'ai remarqué pendant une villégiature à Villers-sur-Mer une villa dans la façade de laquelle on a enchâssé une vieille fenêtre du XVII^e^ siècle; l'architecte l'a prise pour modèle des autres fenêtres, mais s'il a très consciencieusement copié les détails il s'est complètement fourvoyé dans les lignes maîtresses. Combien de monuments anciens ressemblent aujourd'hui à cette villa de Villers.

Voyez l'exemple du château des Sforza à Milan. Jamais architecte, après Viollet-le-Duc, n'a dépensé plus de zèle et plus d'érudition dans une reconstruction que M. Luca Beltrami, et tant qu'il fut question de reconstruire la partie écroulée tout se passa à merveille; mais l'érudit ne sut pas s'arrêter à temps, il eut la malheureuse idée de *retoucher* la façade du château qui était restée debout malgré les injures du temps, il a tout raclé, gratté, badigeonné; des faïences faites, dit-on, dans le style furent encastrées dans les briques; des dorures vinrent rehausser l'éclat de ces pauvres ruines maquillées; un sculpteur fut chargé d'exécuter pour la porte principale un bas-relief représentant le roi Humbert à cheval, et ce sculpteur entraîné par ce beau zèle de *réfection* s'est inspiré des maîtres du XV^e^ siècle et fait même revivre la loi de frontalité des arts primitifs.

Le château des Sforza n'est plus; c'est désormais le *Museo civico*. Milan, ville *cossue*, était honteuse de cette vieille loque historique.

Nous souhaitons vivement que M. Dujardin-Beaumetz surveille de près l'usage que l'on fera des sommes affectées par lui à la restauration des églises de Domfront et de Soissons, car les restaurateurs font toujours *tache* sur le reste de l'œuvre : leur cuisine est faite à l'huile.

Remarquons en passant que de nombreuses sculptures de ces églises se trouvent aujourd'hui passées en Amérique.

*
* *

Les fouilles d'Argos. L'archéologue Wilhelm Volgraff a remis à jour sur la colline Aspie les restes d'une ville fortifiée qui paraît antérieure à l'époque mycénienne. A noter un nouveau type de *bucchero nero*. Au bas de la colline, M. Volgraff a découvert quelques sépultures de chefs mycéniens taillées dans le roc; elles contenaient des vases peints, des bijoux d'or, des plaquettes d'ivoire et des objets de bronze et de verre.

*
* *

Fragments gallo-romains découverts à Paris. Dans les fouilles entreprises pour le Métropolitain sur la place du Marché-aux-Fleurs, dans l'île de la Cité, on a trouvé les bases de deux murs parallèles, des inscriptions dont une relative à un exarque du

IVe siècle et des fragments sculptés qui remontent aux IIIe et IVe siècles. On sait que les bas-reliefs funéraires gallo-romains donnent des détails très précis sur les professions et les métiers. On en a exhumé un représentant un négociant à son comptoir; au-dessus, on voit un chariot avec deux personnages occupés à charger ou à décharger une caisse. Les fouilles seront continuées par les soins de la ville de Paris, et les objets déposés au Musée Carnavalet.

*
* *

Fouilles en province. Les fouilles d'Alésia continuent à donner des résultats intéressants; on a trouvé, entre autres objets, des sculptures en bronze (une tête de Silène et un Gaulois mort); on a trouvé anssi une flûte de Pan à huit trous dans un état parfait de conservation. Le commandant Espérandieu, directeur des fouilles, à fait part à l'Académie des Inscriptions de la découverte, sur le mont Auxois, d'un monument de dimensions considérables de l'époque d'Auguste qui pourrait être un forum. C'est un carré de 40 à 50 mètres de côté, avec trois absides, sur autant de faces.

A Izernore, dans l'arrondissement de Nantua, on a découvert des objets précieux datant de l'époque romaine. L'administration des Beaux-Arts a accordé à la commune une subvention pour la continuation des fouilles.

On a découvert au sommet du Puy-de-Dôme une statuette de Mercure de travail gréco-romain, en bronze plein.

*
* *

Les études archéologiques. Le *New-York Sun* avait publié dans son numéro du 1er juin 1905 un article où l'attitude des directeurs des musées italiens envers les étrangers qui poursuivent des études archéologiques ou artistiques est sévèrement blâmée. La question a été réprise dans *R. Arch.*, VI, p. 214-316, et dans d'autres périodiques. Il serait utile qu'une entente intervînt à ce sujet entre les divers pays. Il n'est pas juste que les savants italiens prétendent profiter sans réciprocité de leur part de la libéralité des autres pays. Mais ceux qui connaissent bien l'organisation des musées italiens savent que la plupart sont mal outillés pour l'étude; l'Italie jusqu'ici ne semble pas s'être souciée beaucoup de *l'enseignement populaire* que peuvent donner les musées; elle n'y voit qu'une *richesse nationale* qu'elle montre aux étrangers moyennant finance. L'accroissement de certains musées a même motivé une étude pour établir des taxes spéciales pour les divers départements d'un même musée. Ainsi, au musée de Naples, divisé en trois sections : art antique, — antiquarium — art du Moyen Age et des temps modernes, on payerait jusqu'à trois francs pour visiter toutes les collections. Ce point de vue tout pécuniaire est ou moins discutable.

*
* *

La loi pour la protection des restes de l'antiquité en Amérique. L'Amérique est pleine de zèle pour les études archéologiques : L'*American Journal of Archeology* enregistre avec un juste orgueil deux événements qui témoignent de ce zèle :

1° L'acte « incorporant » l'*Institut archéologique américain*;

2° Une loi (9 janv. 1906) pour la protection des objets d'art.

Voici les principaux articles de cette loi :

a) Personne ne pourra s'approprier, exhumer, abîmer ou détruire une ruine ou un monument historique ou préhistorique, ou n'importe quel objet antique, situé sur des terrains appartenant au gouvernement ou placés sous son contrôle.

b) Le Président des États-Unis a plein arbitre pour déclarer « *monuments nationaux* » les monuments ou les objets situés sur des terrains appartenant à l'État.

c) Des autorisations de fouilles sur les terrains du gouvernement pourront être accordées à des Instituts scientifiques, mais à la condition expresse que le butin des fouilles sera acquis aux musées de l'État.

*
* *

Le Salon d'automne et l'art ancien. L'exposition qui s'ouvrira au Grand Palais, le 6 octobre, semble devoir être d'un très grand intérêt. Le Comité, présidé par M. Frantz Jourdain, a décidé d'organiser deux salles spécialement consacrées aux œuvres de Courbet et de Ganguin. Il est aussi probable

que, sur la proposition de M. Desvallières, on y joindra une section de moulages d'œuvres du Moyen Age d'une signification spéciale, tandis que s'organise une exposition russe mi-rétrospective, mi-moderne, qui pour beaucoup sera une révélation.

*
* *

Les restes de Léonard de Vinci. Notre siècle a la maladie de l' « *individualité* » tout en professant des idées de *collectivisme*. Jamais on n'a érigé tant de bustes et de statues, tant de plaques commémoratives; jamais les noms d'hommes n'ont servi à désigner un si grand nombre de rues. Je connais, à Naples, une maison qu'un acteur comique a fait construire; au-dessus de chaque porte, cet acteur a fait représenter sa tête faisant une grimace différente. Cet homme est bien de son siècle.

Pour faire accepter cela des quelques-uns qui tout de même n'ont pas l'espoir de voir leur propre effigie en marbre, bronze ou stuc, on s'occupe de temps en temps de quelque grand de jadis. Deux comités sont en formation, l'un italien, l'autre français, pour retrouver les restes de Léonard de Vinci, mort à Blois. On sait que Milan a élevé, il y a déjà longtemps, un magnifique monument au grand artiste et penseur, sur la place de la Scala. La jolie petite ville de Blois, si riche en vieux souvenirs, semblera encore plus coquette, grâce à cette pieuse évocation. A condition que le monument.....

*
* *

Peintures de Raphaël ou de Jules Romain? Au cours des travaux exécutés à Rome, dans un des escaliers du Vatican, on a mis à jour des peintures décoratives ornées des armes de Léon X, et que l'on attribue à Raphaël ou à Jules Romain.

*
* *

Les œuvres d'art et les expositions. Dans la nuit du 3 au 4 août, un incendie a détruit à l'Exposition universelle de Milan les sections italienne et hongroise des arts décoratifs. De nombreuses et importantes œuvres d'art anciennes sont devenues la proie des flammes. On voit combien il est peu prudent d'envoyer à ces expositions des œuvres anciennes. L'art moderne, surtout l'art industriel, doit lutter et affronter sans hésitation le péril; mais l'art ancien est pour nous une relique qu'il nous faut sauvegarder pieusement. Je me rappelle l'impression pénible que me fit l'envoi de la part du Louvre de tableaux à l'Exposition de l'art siennois à Sienne. Cette exposition hâtivement montée évoquait le souvenir des magasins de l'*Antiquary* de Walter Scott. Dernièrement encore, dans l'Exposition de Chieti, les organisateurs de l'Exposition étant menacés de poursuites judiciaires par des fournisseurs restés impayés, les personnes qui avaient envoyé des objets d'art eurent les plus grandes difficultés à rentrer en possession de leurs bibelots, et pourtant l'Exposition était ouverte sous l'égide du gouvernement.

*
* *

La maison de Rubens. La municipalité d'Anvers a pris en considération la proposition de reconstituer la maison de Rubens telle qu'elle existait il y a trois siècles, et d'y créer un musée où seraient réunis tous les souvenirs qu'on pourrait recueillir sur le grand artiste.

*
* *

Exposition de miniatures. En octobre aura lieu à Berlin une exposition de miniatures; elle complètera la belle vision de l'exposition du Cabinet de France.

*
* *

Le Mont Saint-Michel. Notre confrère le *Cri de Paris* pousse au sujet du vénérable et magnifique monument un cri d'alarme auquel aucun artiste ne peut rester insensible et dont nous sommes heureux de reproduire les termes essentiels :

« Le Mont Saint-Michel est menacé. De la ruine? Non pas. D'une périlleuse restauration? Non encore. Mais d'un sort pire que la ruine ou la restauration : d'une véritable déchéance. Les travaux des Ponts et Chaussées — et notamment la digue qui relie l'îlot à la terre ferme — hâtent l'ensablement de toute la baie, et le jour est proche où la grandiose pyramide de rochers et d'architectures dont le flot ne viendra plus battre les remparts, se dressera lamentablement comme

une butte, au milieu des prairies. Ainsi on aura détruit, pour gagner quelques hectares de terrain, un des sites les plus glorieux du monde.

Tout espoir n'est d'ailleurs pas perdu. Le Comité des sites et monuments du Touring-Club a multiplié ses démarches auprès du gouvernement.

Il est à souhaiter que l'État s'abstienne de toutes concessions nouvelles de terrains dans la baie du Mont Saint-Michel; qu'il s'entende avec les concessionnaires anciens pour les faire renoncer à la mise en valeur des terrains avoisinant le Mont. Il faut laisser la mer continuer son œuvre de destruction sur la digue de la Roche-Torin et l'y aider au besoin avec quelques cartouches de dynamite. Il faut enfin se décider à couper sur certains points la digue insubmersible qui relie Pontorson au Mont Saint-Michel afin de rétablir les courants de marée autour du rocher. C'est la seule façon d'enrayer l'envahissement de la tangue. Si l'on ne se décide pas à prendre ces mesures, si seulement on les ajourne, c'est l'ensablement rapide et complet de la baie du Mont Saint-Michel.

L'État et le département de la Manche se doivent de supporter les frais de cette mesure de protection. Et si les finances publiques sont impuissantes à suffire à pareille entreprise, pourquoi ne pas s'adresser à la générosité de tous les Français soucieux de la gloire artistique de leur pays? On en trouvera, soyez-en sûrs. »

*
* *

Encore la Vénus de Milo. La fameuse statue du Louvre sera éternellement l'objet des discussions les plus passionnées. Pendant nombre d'années, des hommes fort ingénieux usèrent leur imagination pour trouver un moyen de lui remettre ses bras absents. Et les mauvaises langues prétendent que dans les caves du Louvre dorment, — pour l'éternité, espérons-le! — certains essais de restauration peu heureux. Voici qu'aujourd'hui on nous affirme que cette Vénus est une Victoire! Et ceci à cause de certaines cicatrices de son dos sur lesquelles semblent avoir été fixées des ailes. Que de perplexités, grand Dieu! Double problème : qu'est-ce que la Vénus de Milo pouvait bien faire avec ses bras? Et puis si ce n'était pas une Vénus? et dans l'hypothèse d'une Victoire, le problème des bras n'en existe pas moins. Allons-nous voir deux camps se former, les uns tenant pour Vénus, les autres pour la Victoire et des flots d'encre couler dans cette nouvelle bataille? Heureusement qu'il reste une certitude, c'est que la Vénus ou la Victoire de Milo gardera peut-être toujours et le secret de son nom et celui de ses bras — mais elle sera toujours un chef-d'œuvre, et au fond ceci doit nous suffire.

*
* *

Le Pont de Cahors. Cahors est en lutte avec les Monuments historiques, car le Conseil municipal veut démolir le vieux pont pour en faire un neuf; la commission des Monuments — avec raison — ne le veut pas. Le conseil municipal décide de passer outre, et voilà la guerre déclarée. A peine a-t-on, pour un moment, sauvé un monument, qu'il faut voler au secours d'un autre à son tour en péril : on en veut vraiment à la beauté dans notre pays de France, et c'est un fort navrant symptôme.

*
* *

Parmi les œuvres originales de ces dernières années, on a remarqué très vivement certaines broderies fort ingénieuses et fort jolies dues à une artiste de grande valeur, Mme Ory-Robin. Cette recherche si intelligente de matières nouvelles pouvant être introduites dans la broderie, a recueilli un succès aussi vif que largement mérité, et sur les instances de nombreuses personnalités, Mme Ory-Robin vient d'ouvrir, 7, rue Boissonnade, sous le patronage du Comité des Dames de l'Union centrale des Arts décoratifs, un cours d' « *Art des Étoffes* » qui nous paraît destiné à avoir sur cet art si français et si négligé l'influence la meilleure.

L'Amateur.

Le Gérant : M.-A. DESBOIS.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

ENSEIGNE-T-ON L'HISTOIRE DE L'ART ?

A cette question qu'il est bon de se poser, au moment où rouvrent lycées, collèges, écoles privées, cours d'éducation générale, écoles d'art, etc., où vont rouvrir les Facultés et les cours mondains, — à cette question, disons-nous, il faut avoir le courage de répondre hardiment : *Non*.

Non, mille fois non, en France on n'enseigne pas, on ne sait pas enseigner l'Histoire de l'Art.

A première vue, ceci peut paraître un paradoxe, car il n'existe plus maintenant de Facultés où il n'y ait un professeur d'histoire de l'art, qui est généralement un homme de la plus grande érudition; dans beaucoup de lycées, au moins pour les hautes classes, il y a un cours d'histoire de l'art; tous les cours d'éducation, toutes les écoles de peinture adjoignent à leur programme des conférences d'histoire de l'art, souvent confiées à des gens fort éloquents, et dont les œuvres garantissent le bon goût. Enfin, il est élégant pour les femmes du monde, comme il sied de se montrer dans le « thé » à la mode, d'aller de temps à autre ouïr quelque écrivain qui, dans un musée ou dans un monument historique, adoucira pour ses aimables auditrices les sévérités de l'histoire, en les accommodant de sa meilleure littérature, par une conférence dont parleront les mondanités des journaux.

Aussi paraît-on un peu tomber de la planète Mars, lorsqu'on vient affirmer à tous ces gens, dont l'hiver entier on rabat les oreilles avec de l'esthétique à haute pression, qu'en France on n'enseigne pas l'Histoire de l'Art.

Hélas! rien de plus vrai, de plus tristement vrai!

Prenons les choses d'un peu près.

Dans l'enseignement supérieur : une erreur fondamentale s'est glissée, erreur qui en apparence semble porter sur des mots et en réalité pénètre les faits; ce n'est pas de *l'histoire de l'art* qu'on y enseigne, c'est de *l'archéologie*.

Or, quoi qu'on en pense, histoire de l'art et archéologie ne sont pas du tout bonnet blanc et blanc bonnet, ce sont deux choses parfaitement différentes, qui ne partent pas du tout des mêmes principes et ne devraient pas être traitées par les mêmes gens. L'archéologie est une science d'érudition, science pas toujours exacte, où règnent beaucoup d'hypothèses, et qui exige une manipulation prudente d'éléments à contrôler. L'archéologue est un chimiste chargé de manipulations dangereuses : il lui faut les qualités particulières à ce sport, soit : une bonne mémoire des formules, des boîtes à fiches, des dictionnaires, des recueils de documents, des amoncellements de matériaux, en un mot le matériel nécessaire pour faire son métier, c'est-à-dire accomplir patiemment, — œuvre puissamment utile, éminemment féconde, — l'anthropométrie de l'Art. Pour cela, point ne lui est du tout nécessité d'être un artiste; ce sont deux choses connexes, voisines, mais différentes en nature. Son devoir strict est d'accomplir en merveilleux érudit l'œuvre si large et si belle que lui délimite Maurice Barrès dans le texte qu'analysait au dernier numéro un de nos collaborateurs. Présenter cela au public comme de l'histoire de l'art, c'est absolument comme si on lui présentait la physique comme étant de la chimie. Remarquez qu'on a parfaitement raison d'avoir dans les Facultés des cours d'archéologie, mais le tort est de confier les cours d'histoire de l'art à des archéologues qui, de la meilleure foi du monde, y feront de l'archéologie, même lorsqu'ils seront persuadés qu'ils font autre chose, et cela parce qu'ils manquent forcément du recul nécessaire. Et en même temps qu'ils donneront des idées naturellement inexactes aux auditeurs bénévoles de leurs cours publics, dans leurs cours d'étudiants ils formeront des professeurs d'histoire de l'art, qui seront en réalité des archéologues, lesquels feront comme eux dans les lycées, cours et écoles d'art où ils iront professer.

Ceci est un vice fondamental.

Alors, nous dira-t-on, qui doit enseigner l'Histoire de l'Art ?

A cela, à notre avis, il faut d'abord poser une autre question : qu'est-ce que l'Histoire de l'Art ? et donner sa réponse : il y a deux Histoires de l'Art : l'une documentaire, l'autre esthétique ; la première est plutôt chronologie historique, la deuxième, indispensable à tout le monde, est sensation et appréciation émotive. Donc, ceux qui enseignent cette dernière doivent être non de purs érudits, partant de l'érudition comme d'une base infaillible, mais des sensitifs, tranchons le mot, des artistes et hommes de lettres partant de la sensation énergique, don naturel qui ne s'acquiert pas, et que suraiguise leur métier même de créateurs, pour éclairer d'une lueur vivante l'érudition qui, elle, est à la portée de tout le monde, et est une chose accessible à toutes les bonnes volontés studieuses.

1. — REVERS DU MÉDAILLON DE COMMODE (AP. J.-C. 185) (AGRANDI)

2. — REVERS D'UN GRAND BRONZE D'ANTONIN LE PIEUX (AP. J.-C. 160) (AGRANDI)

3. — PENNY DE 1901 (AGRANDI)

4. — PENNY DE 1860 (AGRANDI)

5. — FARTHING DE LA REINE ANNE 1714 (AGRANDI)

Alors, dira-t-on, la plupart des cours d'éducation mondaine, qui généralement donnent des conférences d'histoire de l'art, devraient les demander non à des érudits, mais à des écrivains?

Certes oui, répondrons-nous, — et quelques-uns le font. Nous y mettrons seulement cette restriction, que lesdits écrivains devront être choisis de préférence parmi ceux qui ont le plus voyagé, et par conséquent appris autre chose qu'une science livresque, ou plutôt qui, au-dessus de cette science livresque, peuvent mettre la correction de leurs sensations.

Oui, l'enseignement de la véritable Histoire de l'Art est l'apanage des écrivains : croyez-vous qu'un Anatole France, qu'un Maurice Barrès ne soient pas de merveilleux analystes du passé? Pour comprendre les artistes il ne faut pas les disséquer comme une préparation anatomique, ou les dépecer comme un thème latin, il faut les sentir. On n'est jamais jugé que par ses pairs; pour parler des artistes il faut des artistes, — car le plus important c'est justement ce à quoi l'érudition ne peut pas atteindre, c'est-à-dire l'âme, l'intérieure flamme, la vibrante essence du cœur, — et c'est parfois dans ses défaillances qu'un artiste est le plus grand.

Pour enseigner l'Histoire de l'Art il faut des sensitifs, il faut des créateurs, il faut des hommes de lettres, des artistes, — et le meilleur historien de l'art qui ait jamais existé, c'est bien Michelet, véritable devin enthousiaste des âmes disparues.

Dans le précédent article, au dernier numéro, nous disions que nos artistes souffraient de l'érudition dans leurs études; on en peut dire autant pour l'Hisde l'Art en particulier. Sur le sous-sol solide de l'érudition, bâtissons la cathédrale magnifique d'un enseignement créé tout entier sur la sensation vivante. Ce jour-là on pourra dire qu'en France on enseigne l'Histoire de l'Art.

Quand cela se fera-t-il?

LE MUSÉE.

LE TYPE DE "BRITANNIA"

SUR LES MONNAIES

DE LA GRANDE-BRETAGNE

Le créateur du type de Britannia, — qui figure pour la première fois sur un Moyen Bronze du règne d'Adrien, frappé vers l'an 121 de notre ère, — se doutait sans doute fort peu que dix-huit cents ans plus tard, sa symbolique représentation du peuple barbare des bords de la Tamise paraîtrait encore sur la monnaie de ce même pays, dont les habitants, régénérés par la civilisation, seraient devenus une grande et puissante nation.

Sur ce Moyen Bronze, Britannia, assise sur des rochers, la tête appuyée sur la main gauche, dans une attitude pensive, personnifie la province conquise par les armes invincibles de Rome.

Mais, plus tard, sous l'empereur Antonin, qui fit frapper plusieurs variétés de Grands et de Moyens Bronzes au type de Britannia, le graveur ne représente plus une captive, mais une figure altière, la main droite reposant sur un bouclier et tenant un sceptre et un étendard. (Pl. LVI, 2). Ici, peut-être, nous avons plutôt la personnification de Rome triomphante, ayant fortement établi sa domination sur l'île. Le dessin est d'un goût très pur, et la conception frappe l'œil par sa netteté. Sur un Moyen Bronze de l'an 145, Britannia reparaît dans une attitude de douleur, comme sur la pièce d'Adrien.

Environ trente ans plus tard, soit vers l'an 184, l'empereur Commode reprend le type de Britannia. Sur un Grand Bronze de son septième consulat, nous voyons une femme debout, à gauche, tenant une épée recourbée et une patère; autour, la légende : BRITT. P. M. TR. P. VIII. IMP. VII. COS. IIII. P. P. S. C. Cette

monnaie remarquable et unique existe au Cabinet des monnaies de la Bibliothèque nationale à Paris.

En 185, le même empereur fait frapper un superbe médaillon, au revers décrit comme suit par Cohen :

BRITTANIA (*sic*) P. M. TR. P. X. IMP. VII. COS. IIII. P. P. Britannia (ou la Grande-Bretagne), assise à gauche sur un rocher, tenant une enseigne et une haste, et appuyant le bras gauche sur un bouclier posé sur un casque; sur le bouclier, un fer de lance. (Pl. LVII, 6, et pl. LVI, 1.)

Ce médaillon, qui fait partie de la collection du British Museum, est aussi unique, et fut vendu £ 75 en 1848. La figure assise représente bien Britannia Romana, vêtue d'un peplum court et de braccae, tenant l'étendard et une lance à deux pointes, telle que nous la retrouvons sur le penny anglais du dix-septième siècle.

Un autre Grand Bronze de Commode décrit par Vaillant, porte la légende : BRITTANIA. P. M. TR. P. X. IMP. VII. COS. IIII. P. P. S. C., et comme type, Britannia, casquée, assise sur un rocher, tenant un caducée de la main droite et de la gauche une haste et un bouclier.

C'est ce type, presque identique, que nous retrouvons sur le penny d'Édouard VII, 1906, avec Britannia casquée, assise sur un rocher à droite, et tenant un trident au lieu du caducée. (Pl. LVI, 3.)

Sous les règnes de Septime Sévère, Caracalla et Géta, nous rencontrons la tête de BRIT(*annicus*), mais la lointaine province insulaire n'est représentée sur aucune monnaie.

Quatorze cents ans plus tard, un graveur étranger, l'un des célèbres Roettiers, ressuscita le type monétaire si longtemps abandonné de Britannia. L'honneur en revient à Jean Roettiers. Britannia reparaît de nouveau pour la première fois sur un essai du Farthing de 1665, et cela sous les traits de la fameuse maîtresse de Charles II, Françoise-Thérèse Stuart, duchesse de Richmond, « la plus jolie fille du monde », comme l'appelle galamment le fin Grammont. (Voir pl. LVIII, 9, *Portrait de la Duchesse de Richmond, d'après Lely*. — 10, *Médaille au buste de la Duchesse*. — 11, *Farthing de Charles II, 1665*. — 12, *Agrandissement du revers du Farthing*.)

Pepys, dans son *Diary*, écrit en date de février 1666-7 : "When at my goldsmith, I did observe the King's, new medall, where in little there is Msrs. Stuart's face, as well done as I ever saw anything in my whole life, I think; and a pretty thing it is that he should choose her face to represent Britannia by." La jolie Frances Stuart avait impressionné le cœur sensible de Pepys, qui nous décrit ses yeux doux, son petit nez aquilin et son *excellente taille*, tout

autant d'avantages physiques qui déterminèrent sans doute le choix de l'artiste pour son modèle du type de Britannia [1].

Roettiers ne fit que copier le dessin du médaillon de Commode, sauf dans les détails, et représenta sa Britannia sous les traits de la future Duchesse de Richmond.

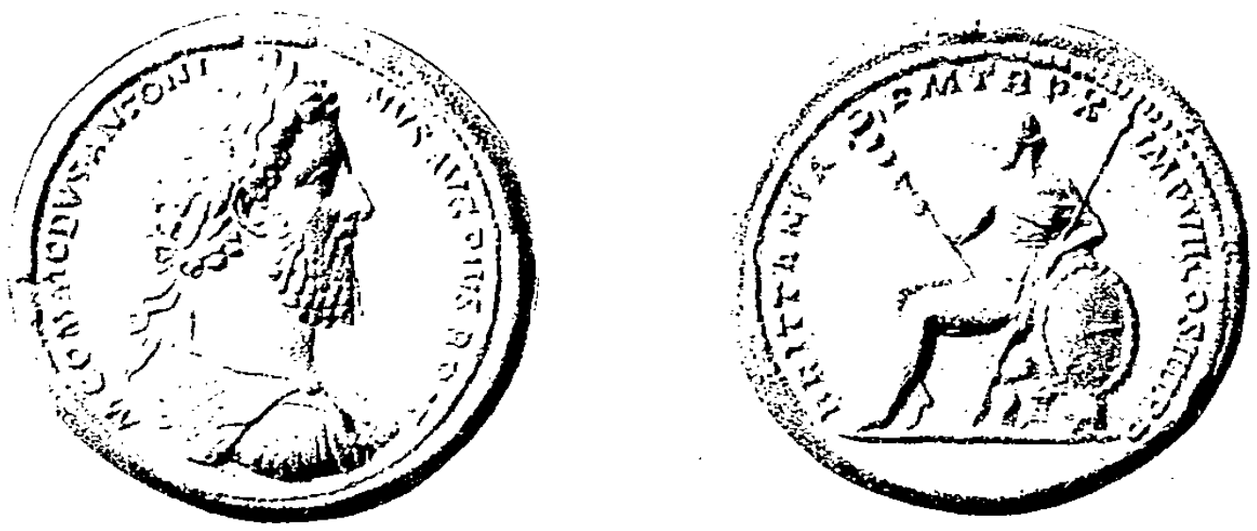
Frances Stuart, fille aînée de Walter Stuart, troisième fils du premier Lord Blantyn, épousa en avril 1667 le quatrième duc de Richmond, et mourut en 1702. On sait les sentiments que cette femme remarquable sut inspirer au roi Charles II, autant par sa grâce et sa beauté que par ses talents de musicienne et de poète. Svelte, assez grande, très bien faite, avec un délicieux visage encadré d'une luxuriante chevelure blonde et bouclée et des membres admirablement modelés, Frances Stuart dansait à la perfection, montait à cheval avec aisance, et s'habillait avec une élégance exquise. Elle devait à son éducation parisienne cet « air de parure » que Grammont mentionne comme l'un de ses attraits.

Parmi ses admirateurs, le graveur de la Monnaie royale, Jean Roettiers, n'était pas l'un des moins épris. Aussi, lorsque Charles II le chargea de reproduire sur le métal les traits, et plus tard aussi le portrait en pied de la favorite, s'acquitta-t-il de sa tâche agréable à l'entière satisfaction du souverain. Sur la monnaie de cuivre il représenta Britannia avec la jambe droite découverte, intentionnellement, pour mieux mettre en évidence le modelé parfait de son gracieux mollet et de sa fine cheville. Néanmoins, le public critiqua la pose disgracieuse de la jambe, et l'artiste fut obligé d'y remédier sur sa médaille commémorative de la Paix de Bréda, et sur les Halfpennies de 1672, 1673 et 1678.

Sauf quelques variantes dans les détails, le type de Britannia créé par Roettiers continua à figurer sous les règnes de Jacques II, de Guillaume et Marie, et de Guillaume III. La reine Anne préférant le premier type de Roettiers, le graveur de la monnaie, Jean Crocker, fut invité à le reprendre, et sur un Farthing de 1714 (pl. LVI, 5) Britannia est de nouveau représentée avec la jambe droite découverte. Elle tient en plus une rose et un chardon, sur la même tige, emblèmes de l'union de l'Angleterre et de l'Écosse, tandis qu'une grande couronne se trouve placée au-dessus de sa tête.

Du reste, la série des essais de Farthings de ce règne, datés de 1713 et 1714, offre plusieurs intéressantes variétés, sur lesquelles Britannia figure, tantôt conduisant un bige antique, tantôt assise sous un portail classique, ou encore

1. Theodore-Andrea Coole, *The Romance of coinage*, Monthly Review, 1904.



6. — MÉDAILLON FRAPPÉ EN 185 PAR L'EMPEREUR COMMODE
(AU REVERS BRITANNIA)

7. — BRITANNIA AU TRIDENT ET A LA BRANCHE D'OLIVIER
PAR HUCKLER, SUR UN PENNY DE 1797
(AGRANDI)

8. — BRITANNIA SUR UN PENNY DE LA REINE VICTORIA
1861

8 BIS — MÉDAILLE DE CHARLES II

9. — FRANCES STEWART, DUCHESSE DE RICHMOND

10. — MÉDAILLE AU BUSTE DE LA DUCHESSE DE RICHMOND
GRAVÉE PAR JEAN ROETTIER

11. — FARTHING DE CHARLES II, 1665

12. — AGRANDISSEMENT DU REVERS
DU FARTHING DE 1665

debout, casquée, tenant une lance dans la main gauche et une branche d'olivier dans la droite.

Lewis Pingo représente Britannia, sur le Penny de 1788, debout, de face, comme sur la médaille de 1745, émise en l'honneur du prétendant Charles-Édouard Stuart, où Thomas Pingo nous montre la déesse, dans l'attitude de l'attente, sur le rivage de la mer, en vue de la flottille ramenant sur la côte anglaise le prince sur lequel reposent les plus chères espérances de ses partisans.

C'est ce type qui a sans doute inspiré M. G.-W. de Saulles, le graveur du Florin d'Édouard VII (pl. LIX, 14), dans sa représentation de Britannia, également debout, sur une proue de vaisseau, casquée, tenant un trident, emblème de la puissance maritime, et la main droite appuyée sur un bouclier.

Après Pingo, C.-H. Küchler, puis J.-P. Droz, Thomas, William, et Léonard C. Wyon reprennent, pour la monnaie de cuivre, le type un temps délaissé de Britannia, assise, casquée, tenant un trident de la main droite et la gauche reposant sur un bouclier aux armes anglaises.

Un essai de J.-P. Droz nous montre une Britannia entièrement nue.

Küchler, en 1757, réhabilite la Britannia (romaine), assise sur un rocher, au milieu de lauriers, et introduit à l'arrière-plan un navire de guerre. (Pl. LVII, 7.)

Léonard C. Wyon, en 1860 (pl. LVI, 4), y ajoute encore un phare, dans le champ, à gauche de la déesse.

Sur le Penny de 1901 (pl. LVI, 3) le phare et le vaisseau ne figurent plus, pour une raison ou l'autre, mais cette omission n'a pas manqué de provoquer de justes récriminations de la part du public accoutumé à ces symboles.

En 1902, après l'avènement au trône du roi Édouard VII, la Commission monétaire ayant décidé d'apporter des changements aux types des revers de plusieurs monnaies du nouveau règne, le graveur, M. G.-W. de Saulles, fut entre autres chargé de remplacer les emblèmes héraldiques du revers de l'ancien florin, par une figure de Britannia; et c'est un secret connu de tout le monde que Lady Susan Hicks Beach, la très charmante fille de l'ex-chancelier anglais de l'Échiquier, posa pour l'artiste dans cette intention; les dessin et modèle originaux sont en possession de Sir Michael et de sa famille. Mais il est facile, en comparant le portrait de Lady Susan Hicks Beach (pl. LIX, 13) avec la reproduction agrandie du revers du Florin, de constater la ressemblance frappante de Britannia avec son prototype.

Le graveur n'eût, d'ailleurs, pu faire un meilleur choix pour sa représentation de la déesse allégorique du Royaume-Uni, car Lady Susan Hicks Beach

incarne ce type majestueux mieux que personne. Ensemble harmonieux, presque géométrique des traits, formant une physionomie d'une altière dignité; front haut et plutôt étroit qu'encadrent de lourds bandeaux crêpés, nez droit et long, d'un admirable dessin, bouche aux lèvres fines et bien modelées, menton légèrement arrondi et très ferme, et sous de larges arcades sourcilières des yeux assez enfoncés et d'une lumière pénétrante. Il faut ajouter à cela une élégance parfaite des formes, que la tunique talaire et sans manches de Britannia révèle dans leurs contours les plus gracieux.

Britannia, sur le Florin de 1902, est représentée debout, sur une proue de navire, en pleine mer; sa tête est ornée du casque symbolique de cette déesse qui tient de la main gauche un long trident, attribut de Neptune, et de la droite un bouclier appuyé contre elle; la brise fait flotter son peplum et onduler la surface de l'eau.

Ce type de Britannia n'est en réalité qu'une variante, même moins bien réussie, de la figure debout, modelée en 1895 par G.-W. de Saulles, pour le Dollar britannique de Hongkong et de Labouan.

Quelques-unes des critiques de la presse, lors de l'apparition du nouveau type sur le Florin, sont justes, car le dessin pêche à plusieurs égards, et surtout dans la pose un peu raide de la déesse, qui a par trop l'air d'une figure de bois. Il est intéressant de constater que la Britannia des nouvelles monnaies anglaises ne représente pas un modèle quelconque, et qu'elle suit l'exemple des monnaies de Charles II, où nous retrouvons, en monuments impérissables, les traits d'une beauté fameuse, dont les charmes ont subjugué les cœurs de ses contemporains.

L. Forrer.

13. — PORTRAIT DE LADY SUSAN HICKS-BEACH

14. — FLORIN D'ÉDOUARD VII (1902)

15. — AGRANDISSEMENT DU REVERS DU FLORIN D'ÉDOUARD VII

LE 4e SALON D'AUTOMNE

J'ai, paraît-il, la réputation d'être, de parti pris, un défenseur incoercible du Salon d'Automne, et un détracteur non moins irréductible des autres Salons : c'est un de nos lecteurs qui, ces jours-ci, me l'a appris, escomptant mon article sur l'ouverture du 4e Salon d'Automne, et me reprochant de soutenir une mauvaise cause, suivant lui pas défendable au point de vue moral, le Salon d'Automne, me dit-il, n'étant point différent des autres, parce que dans ses goûts il se montre aussi exclusif que ses deux aînés et rivaux dans les leurs.

Le compte rendu qu'attend mon correspondant me fournit l'occasion de répondre à ce reproche et d'essayer d'établir un peu nettement, une fois de plus, les raisons de mes préférences, en même temps que de chercher la philosophie de ce groupement nouveau et déjà solidement établi.

Évidemment, je suis un défenseur du Salon d'Automne, — ce qui ne m'empêche pas d'y trouver parfois des choses qui ne sont point de mon goût; et je combats vivement, je le reconnais, les deux autres Salons, — ce qui ne m'empêche pas d'y rencontrer souvent des choses qui me plaisent et, mieux est encore, de le constater hautement. Pour prouver combien peu je suis de parti pris, je n'aurais qu'à renvoyer à mes comptes rendus des années précédentes pour les différents Salons; — mais en réalité, il suffit de se souvenir que l'optique spéciale adoptée inconsciemment dans les discussions intellectuelles porte fréquemment à baptiser parti pris chez les autres les opinions adverses de celles que chez soi on considère comme de raisonnables convictions : c'est

tout ce qu'il y a de plus humain ce petit travers-là, et c'est pourquoi on ne s'en aperçoit jamais.

Ceci dit, raisonnons. Mon correspondant anonyme me paraît faire fausse route en reprochant au Salon d'Automne d'être dans son genre aussi exclusif que les deux autres. J'ai la sensation vague que ce faisant, il satisfait une petite rancune personnelle : n'y aurait-il pas sous roche quelque toile refusée? ce qui fort évidemment expliquerait la petite déviation de jugement. Car quel est donc le groupement artistique qui n'est pas exclusif ? Qui dit groupement, dit communauté de goûts et communauté d'intérêts, et par conséquent vif désir de rester entre soi et de partager le moins possible : cela aussi c'est très humain, mais chacun le juge différemment, suivant qu'il se trouve d'un côté ou de l'autre de la porte d'entrée. Et le même postulant qui, tant qu'il est dehors, déblatère contre un exclusivisme dont il a à se plaindre personnellement, se montre souvent le plus féroce des jurés une fois qu'il est dedans. Le Salon d'Automne n'est ni plus, ni moins exclusif que les autres ; il a des idées différentes en art, mais en administration il ne peut pas procéder autrement que ses rivaux ; — d'autant que la place matérielle dans le Grand Palais lui étant fort strictement mesurée, il ne dispose point de ces kilomètres de salles dont jouissent les Artistes Français, et que la liberté d'installation de son exposition, où l'on ne connaît point les empilages de toiles accrochées en rang d'oignons jusqu'aux verrières, réduit encore sa surface métrique. De plus, je n'ai jamais vu nulle part, dans ses statuts, qu'il s'engageait à recevoir tout le monde sans réflexion : il a un jury, et ce jury fait comme tous les jurys, dans tous les genres, il refuse les envois qui ne lui plaisent pas. Ce n'est pas particulier au Salon d'Automne, c'est la caractéristique de l'institution des jurys, et j'ai écrit ici même, il y a six mois, que j'étais partisan résolu de la suppression radicale des jurys artistiques. Je ne suis d'ailleurs pas le seul, et d'autres, au Salon d'Automne même, pensent comme moi, car je trouve dans la préface du catalogue de cette 4e exposition, préface écrite par notre ami Roger Marx, ces mots décisifs et prophétiques : « *Le Salon d'Automne satisfait les aspirations d'une société plus consciente de son effort ; il marque la transition voulue entre l'aristocratie des expositions fermées et le Salon unique, de libre accès, que rêve le dormeur « sur la pierre blanche ». Car, à n'en point douter, des temps meilleurs sauront soustraire les ouvrages de l'art et de l'esprit au dangereux et humiliant contrôle d'une censure préalable.* »

Mais ici il y a autre chose. Le Salon d'Automne a été fondé par un petit groupe d'hommes, dont la conviction et la loyauté artistiques sont connues de tout le monde : ce sont des combatifs et des combattants, des lutteurs,

quelques-uns sont des méconnus, tous sont des discutés. Ils se sont mis entre eux, ils se sont organisés pour un appel direct au public. Autour de ce bataillon, dans des idées diverses et souvent en vue d'un intérêt, d'autres sont venus la première année, en petit nombre; méfiant, inquiet, le plus grand nombre s'est abstenu...., par prudence. On voulait voir. La seconde année, on a vu que les railleries tombaient à faux et que l'attaque violente, la tentative d'écrasement essayée par les Salons rivaux, échouait, — en même temps qu'autour des fondateurs, d'autres exposants jusqu'alors indécis venaient après réflexion et sachant où ils allaient. Alors se sont précipités tous ceux qui ne cherchent dans l'Art qu'un moyen de percer le plus vite possible; il y a eu une ruée d'appétits; beaucoup se sont dit que là était un avenir probable, en tout cas un bon moyen d'attirer l'attention plus rapidement que dans les autres Salons, trop encombrés. Et des centaines d'arrivistes se sont élancés, persuadés que les organisateurs allaient les accueillir avec transport, et ne pas s'apercevoir que pendant deux ans, ces nouveaux venus avaient tâté le vent, que ces fervents du Salon d'Automne étaient des enthousiastes par calcul, pour qui le jeune Salon devenait la bonne affaire. A leur grand étonnement, ces recrues n'ont pas été engagées, — les convaincus de la première heure n'appréciant guère ces nombreuses conversions intéressées, et les autres déjà entrés, trouvant que l'on était en bien assez grand nombre. Les calculateurs s'étaient levés trop tard. D'où mécontentement chez cette armée déconcertée, au jugement de qui le Salon d'Automne n'était plus désormais qu'une chapelle, où ils se garderaient d'aller..... maintenant qu'on ne voulait pas d'eux : « Ils sont trop verts, » disait le Renard du bon Lafontaine.....

La situation en est là, et je m'empresse de dire que si dans ces refus, dus en grande partie l'an dernier au manque de place, il y a eu un certain nombre de rejets très regrettables, par contre pour la majorité il faut avouer qu'il y avait là une bonne quantité de ces produits de notre malencontreuse éducation esthétique, à coups de diplômes et d'examens, une bonne quantité de ces artistes par métier, qui embrassent une *carrière* et ne répondent pas à une *vocation*, qui *exercent* l'art avec les prudences, les calculs que l'on applique à un métier. Ce sont les usuriers de l'Art, auquel ils prêtent à la petite semaine et à gros intérêts, lui demandant une situation et une fortune dans le plus bref délai possible : foule innombrable et vague, fille des ateliers officiels ou privés, qui va, vient, suit les mouvements, les courants à réussite possible, sera à volonté classique, impressionniste, réaliste, mystique, et, en réalité, est simplement arriviste. Hélas! cette foule, on la voit toujours surgir au moment où fléchissent les civilisations : l'Art-métier est un signe de décadence, il n'y a

qu'à feuilleter l'Histoire universelle pour le reconnaître, et c'est pourquoi cette aberration mentale suscite bien plutôt notre tristesse que notre indignation. C'est cette foule qui constitue la majorité des exposants aux Salons voisins, c'est-à-dire que c'est elle qui produit les habiles, les adroits, les bons fabricants, les écoliers dociles, c'est elle qui constitue la moyenne ni bonne, ni mauvaise, simplement banalement honnête, la funeste moyenne dont vivent les deux Salons de printemps, et dont meurt l'Art français.

Car la moyenne est morbide, la moyenne est créatrice de mal, et je lui préfère de mille fois l'art inégal, mais vivant, qui participe de la Nature inégale elle aussi : — et c'est pourquoi j'aime le Salon d'Automne qui ne veut pas de la moyenne honorable, bourgeoise, de ses rivaux, mais qui possède cette fière vertu : l'inégalité, — qui cherche, se trompe, trouve, descend, remonte, travaille, s'enthousiasme, en un mot *vit*. Les deux Salons de printemps sont mornes comme une page d'écriture bien corrigée, le Salon d'Automne est vibrant comme la manifestation un peu farouche d'une force naturelle : et voilà pourquoi il est attaqué par ceux, innombrables, qui voudraient bien être des inégaux, mais qui ne le peuvent pas, et qui ne seront jamais que des médiocres; voilà pourquoi intrépidement, inlassablement, il faut de toutes nos forces lutter pour obtenir du public, non l'acquiescement niais et moutonnier qu'il porte aux expositions de ses habituels fournisseurs, mais le viril regard qui élève et ennoblit.

Absent à ce moment, je n'ai pas vu le public au vernissage du 4e Salon d'Automne, mais j'ai vu, dès mon retour, celui qui se promenait un jour ordinaire, et j'ai constaté avec une véritable joie qu'il paraissait échapper à l'envoûtement des jugements tout préparés. Oh ! c'était bien modeste encore, mais c'était déjà quelque chose, une réflexion commençait à se faire jour, annonciatrice d'autres observations. J'entendis une grosse dame dans la salle des Maufra, dire avec anxiété à son mari : « Mais je ne vois pas ce qu'il y a de si drôle là-dedans ; lui qui nous avait dit qu'il fallait venir ici pour rire ! » Ce *lui* était sans doute quelque ami qui avait lu cela dans un journal quelconque; et le couple lancé sur cette affirmation au travers du Grand Palais, sentait entrer dans son cerveau cette idée qu'on lui avait « raconté des histoires » ; vous connaissez le bon snobisme du bourgeois français, il n'aime pas qu'on se moque de lui et va aussi loin dans un sens qu'on a voulu l'entraîner plus loin dans le sens opposé ; ces gens étaient tout disposés à suivre la personne qui leur aurait *expliqué* le Salon d'Automne; je ne jure pas qu'ils auraient très bien compris tout de suite, mais ils auraient fait effort. Et c'est pourquoi j'ai trouvé le pas énorme.

Ce n'est donc pas le moment de lâcher prise, et je crois que les arrivistes qui tournent casaque comprennent assez mal leur propre intérêt : je sais qu'il est aujourd'hui tout à fait bien porté de desservir plus ou moins ouvertement les amis dont on s'est servi, et desquels pour le moment on n'a plus rien à espérer ; mais, outre que ce sport à la mode n'est pas fort joli, il me paraît toujours, en plus, d'une insigne maladresse. Dans la circonstance, il est tout à fait dangereux, et tel qui après avoir trop hésité par calcul à apporter son œuvre au Salon d'Automne, l'ayant apportée trop tard, toujours par calcul, et s'étant vu refusé, le dénigre au lieu de faire contre mauvaise fortune bon cœur, — joue à ce jeu dangereux son intérêt futur, lorsque le public évoluant lentement, comprendra de quel côté sont les vrais originaux, et se détournera aussi bien des classiques que des habiles pour aller voir les sincères, moins flatteurs à l'œil, soit, mais tellement plus vrais ! tellement plus vivants !

Or, sincères ils le sont profondément, les vrais protagonistes du Salon d'Automne, et lorsqu'on parcourt les salles si harmonieusement arrangées, il n'est pas possible de ne pas convenir de bonne foi qu'on se trouve en présence de quelque chose d'essentiel.

Au hasard de souvenirs et de notes glanées un peu trop hâtivement, je mentionnerai de droite et de gauche ce qui peut suffire à constituer une gerbe de noms et d'œuvres auxquels le spectateur libre d'esprit ne peut pas ne pas s'arrêter.

M. Gilbert Alluaud, avec ses paysages de Creuse et de Limousin, a une exposition excellente, vigoureuse, de robuste construction, et j'avoue me plaire infiniment à cette idée du peintre limousin consacrant son talent à rendre sa patrie ; il y a là une sortie des méthodes et des poncifs d'atelier, que doivent encourager les mouvements régionalistes si à la mode. Pierre Boggio a une bien curieuse note solide dans ses étranges vues de Paris. J'avoue ma grande sympathie pour la sculpture animalière de M. Raymond Bugatti, le pélican, les daims, le bouc, le singe et le chat. Les paysages espagnols de M. Henri Brugnot sont d'une bonne tenue.

Que dire de Cézanne qui n'ait été dit ? le vieux maître que soutint Émile Zola aux heures lointaines des grandes luttes est aujourd'hui admis même par les plus irréductibles, et suivant l'ordinaire pente des choses, ceux qui faute de l'avoir étudié très à fond le connaissent mal, n'osent même plus énoncer les appréciations bizarres qu'entendirent, il y a vingt ans, les natures mortes et les pommes célèbres du peintre provençal, mort si soudainement il y a quelques jours en pleine définitive victoire.

M. Eugène Chigot, de plus en plus, émancipe son talent, que, il y a dix-huit

mois, consacra pour la foule une exposition chez Petit. Une très grande pureté se dégage du *Cours de l'Oise* par M. Frédéric Cordey, et une belle vigueur émane des dessins si émouvants de M. Dethomas, surtout l'*Inamovible*, l'*Habituée du Petit Bar* et *Dans le promenoir d'un music hall* qui sont graves, rudes, poignants, qui frappent et émeuvent. Les études bretonnes de M. Dezaunay sont de bonne tenue, mais elles ont un redoutable, un écrasant voisinage, celles d'un artiste pour qui ce salon est un triomphe, Maxime Maufra : son *Lac Lovitel* est superbe, ses trois vues de Locronan, la grise, triste et morte ville bretonne, ne sont pas loin d'être de très grandes et puissantes œuvres. M. Georges d'Espagnat est un décorateur-né, qui chaque année s'affirme davantage : il est un des trois ou quatre à qui les Gobelins devraient commander tous leurs cartons, afin de se moderniser un peu, au lieu de traîner ses tapisseries à travers des redites éternelles qui, pour les copier, ne valent pas les tapisseries du XV^e^ siècle : nous demandons du moderne, Georges d'Espagnat, Henri Rivière, etc.

De M. Francis Jourdain, dont on n'a pas oublié l'exposition l'an dernier, des envois délicats, parmi lesquels un intéressant ciel de Hollande. Faire l'éloge de M. Guillaumin est une redite : comme Cézanne il recueille enfin le fruit de tant d'années de luttes viriles. Au mur, planant, un très beau gypaète en bois sculpté, de M. Raymond Bigot, est d'un bel et vigoureux animalier. De M. Pierre Laprade, une vue de Toulouse qui, dans l'imprécision voulue de certaines silhouettes, prend un grand charme et une belle allure. Un curieux effet d'antithèse violente, par M. Paul Laurens, en un épisode que je préfère à ses compositions des autres salons. M. John Lavery est un superbe portraitiste et son tableau *On the Cliffs*, une page fort saisissante. Signalons les *bigoudens* de M. Le Mordant qui, un peu isolées dans une salle du rez-de-chaussée, méritent qu'on s'y arrête. Quelques jolies notes chaudes de M. Paul Madeline et les peintures bretonnes toujours vigoureuses de M. Henry Moret; puis quelques pages intéressantes de M. Gaston Prunier, et de M. René Seyssaud, et le style curieux de M. Sickert, ainsi que les enfants amusants de M^me^ Stettler, les bonnes toiles de M. Suréda, et les sardinières bretonnes de M. Ivan Thiele.

M. Vallotton est excessivement discuté, et il y a même des gens qui ne veulent pas l'admettre; l'anathème est vraiment de parti pris si l'on considère son exposition de cette année, et en particulier le charmant *Intérieur* que le plus intransigeant ne pourrait rejeter de bonne foi.

Et j'en devrais encore citer beaucoup d'autres dont les noms m'attirent : et Maillol, et Desvallières, et Abel Faivre, et Pierre Roche, puis M^me^ Ory-Robin,

Taquoy, du Gardier, ensuite les essais de fresques de René Piot et de Barberis, les céramiques de Méthey, encore Cauvy, Patissou, Vuillard, Roussel, Bonnard, Al. Charpentier, Bourgoin, — et d'autres, d'autres toujours qui tous sont intéressants, qui tous donnent cette sensation vivifiante qu'ils disent ingénument, loyalement, ce qu'ils pensent, sans souci du qu'en dira-t-on.

Mais trois noms viennent enfin, qui impérieusement retiennent, trois morts glorieux : Gauguin, Courbet, Carrière.

Ardemment, violemment on a discuté Gauguin qui étonne, déconcerte, désoriente le public : pour le juger, il faut se placer à un point de vue spécial. Le public saura-t-il démêler ce qu'il y a eu d'éclairs de génie dans cet artiste, violent, incomplet et autoritairement simplificateur? Dans les lignes voulues, les idées arrêtées, trouvera-t-il, ce public, la double hérédité de l'artiste qui en ses veines mêlait le sang péruvien au sang français, avait nos volontés robustes, notre clarté française, mais aussi cette redoutable flamme volcanique, ces bouillantes ardeurs, ce levain d'antique barbarie qu'il devait aux Incas du Pérou, ses lointains ancêtres? Il n'aimait pas la Renaissance que son atavisme ne lui expliquait pas, il était parent de ceux qui, pour nous, Latins d'éducation quoique Celtes de race, sont d'augustes barbares, les Assyriens, les Perses, les Égyptiens, les Incas ses aïeux. Il rêvait de faire comme eux sous nos climats gris, sentait éclater en lui toutes les ardeurs de ces primitifs. Carrière disait de lui : « *Gauguin est une expression décorative. Son enthousiasme de la couleur exaltée aurait fait passer d'admirables flammes sur les vitraux, et doué les murs de la vie des harmonies puissantes et fécondes...* » Au lieu d'entrer en cette salle avec des idées préconçues, il faut y aller sans autres idées que celle-là et chercher à comprendre l'homme qui a dit cette parole presque épique : « *La nature est matière, l'esprit est matrice.* » Et qui pensait qu'en art il n'y a que deux races, « *les révolutionnaires et les plagiaires* ». La frappe est rude, déconcertante, quoique la grâce des Tahitiennes lui ait inspiré des morceaux d'une délicatesse charmante comme les toiles 14 et 19. Notre cher Carrière a dit aussi de lui ce mot mélancolique : « *On ne sut pas profiter de son génie.* » Longuement, lentement, il faut aller, venir et revenir, il y a là des choses qui se sentent et ne s'expliquent pas, parce que ce sont des choses qui ne se copient pas; et il faut se dire que dans la réalité, cette exposition est l'hommage pieux à la mémoire d'un ami, mais n'est pas une leçon d'école, car ce sont des œuvres solitaires dressées devant nous, parce que dans cet homme il y avait à la fois du volcan et du soleil des Tropiques.

L'exposition rétrospective des œuvres de Gustave Courbet n'a pas l'ampleur et la vigueur que nous avions espérées, d'inattendues défections à la

dernière heure nous ayant privé d'œuvres sur lesquelles on avait longuement compté. Telle qu'elle est, elle n'en est pas moins imposante, grave, austère et digne, utile aussi au plus haut degré, puisque aujourd'hui Courbet est si peu et si mal connu.

Enfin voici Eugène Carrière qui, revivant parmi nous par son fils le sculpteur et ses filles, une dernière fois apparaît ici dans toute la funèbre gloire du deuil récent : cinquante œuvres que l'on a déjà vues hélas naturellement, mais que jamais trop on ne reverra, viennent dire une suprême fois de quelle triomphale et auguste manière le maître que nous pleurons est entré dans l'Histoire de France. Et sur sa tombe à peine close, les nobles maternités puissantes, les émouvants enfants espoir de demain, les jeunes époux marchant la main dans la main sur la route de la vie, les portraits des grands disparus Daudet, Verlaine, Goncourt, les graves paysages, et tout le chœur des figures où il symbolisa l'humanité pensante, l'humanité souffrante, — se dressent comme la pensée vivante que ce mort glorieux descendu sous la terre a léguée à la postérité, comme le gage génial de l'immense amour que ce penseur portait à la Vie et à l'Humanité. Heure noble et triste, où devant sa mémoire nos fronts s'inclinent douloureux pour le suprême adieu.

Car, pour la dernière fois ici, il apparaît vivant encore, nous semble-t-il, par son œuvre et par les siens, au milieu de ce Salon d'Automne dont il fut le premier président, le grand inspirateur, dont il restera le chef incontesté, et à qui sa haute personnalité donna du premier coup son véritable caractère.

Oui, ce Salon n'est pas simplement comme les autres un comptoir où l'on expose des rayons catalogués, un grand magasin de nouveautés artistiques où l'on vient chercher des médailles et des distinctions ; c'est un endroit où l'on croit à la mission des artistes, un endroit où le cas échéant on n'hésite pas à se tromper, sachant qu'en toute erreur est une part de vérité, et qu'il vaut mieux chercher ardemment que stagner en des formules sûres parce que banales et à la portée des moindres passants. Écartons résolument ceux qui, outrant les choses, tirent éperdument des feux d'artifice sans règle, ceux qui exagèrent en les plagiant les maîtres originaux, ceux qui s'imaginent qu'on peut faire du Puvis, du Carrière, du Rodin, ceux qui n'ayant pas la force d'avoir une personnalité à eux, cherchent à s'en faire une en se mettant dans l'ombre des autres. De ces esprits, faussement originaux, qui font tort aux vrais chercheurs en prêtant à raillerie, il en est ici aussi, comme partout ; mais laissons-les. Prenons les chefs du mouvement, ceux qui créent en dehors des formules, ceux qui sans souci du qu'en dira-t-on, des masses, travaillent fortement parce qu'ils pensent ainsi, et cherchent à être eux-mêmes :

eh bien ceux-là sont remarquables et leur réunion suffit à créer un Salon qui dépasse les autres de nombreuses coudées, — car ceux-là ne cherchent pas, comme des chefs d'écoles, une *formule* à laquelle ils se tiennent, mais au contraire de toute leur âme ils tendent à renouveler sans cesse leurs moyens d'expression, à créer du nouveau, à marcher en avant comme l'enseigne la véritable tradition.

Et ceci explique pourquoi tant d'écrivains — regarder en tête du catalogue la liste des membres d'honneur — sont allés au Salon d'Automne, lui ont donné leur appui, leur dévouement, luttent pour le soutenir, travaillent à le faire comprendre. C'est parce que le Salon d'Automne n'est pas une *école*; parce qu'il ignore les ateliers, les maîtres et les élèves, les monômes artistiques au cours desquels une farandole de vingt, trente, cinquante disciples brossent en cadence les pastiches plus ou moins ternes des toiles plus ou moins bonnes que commet le *patron*, et suivent ce *patron* à l'assaut de toutes les échelles qui peuvent conduire à la notoriété cataloguée et patentée. C'est parce que, au lieu de vivre comme ses deux rivaux dans une tour d'ivoire, de laisser supposer qu'un salon artistique a sa fin en soi, se suffit à lui-même, et est quelque chose d'isolé dans le monde, le Salon d'Automne sous l'impulsion d'Eugène Carrière, de Frantz Jourdain et de leur entourage a voulu faire voir qu'il était une manifestation intellectuelle, étroitement solidaire de toutes les autres, un morceau de vie et non pas un bureau de vente; — parce que les artistes qui le composent sont conscients de leur devoir social, et dans le travail universel harmonisent leur effort aux autres efforts intellectuels.

Et ceci est un élixir de vie : à nous tous artistes, le grand breton Brizeux n'a-t-il pas tracé la voie en disant :

> Et les artistes saints après Dieu créateurs
> Durent par les couleurs et le marbre et la lyre
> Rendre de l'Univers ce qu'ils y savent lire.

Écrivains, peintres, sculpteurs, architectes et musiciens, ne sommes-nous pas tous les ouvriers de la même tâche, les soldats de la même armée, les combattants de la même lutte? N'est-ce pas le même appel à l'Idéal qui nous fait tous lever pour nous mener à la conquête de plus de Vérité et de plus de Beauté ? Par des moyens complémentaires ne travaillons-nous pas tous à la même œuvre sociale ? Et pour ne pas écrire tous dans le même hiéroglyphe, les mots que nous traçons en nos créations matériellement diverses ne forment-ils pas des phrases pareilles en cette langue unique que tous nous parlons ?

Langue tragique, certes, car elle est faite de plus de tristesse que de gaîté. Mais l'œuvre enfantée dans la douleur est plus grande que celle créée dans la joie ; et tous, tant que nous sommes, ce sont bien, en effet, nos espoirs écroulés, nos amours meurtris, nos affections sombrées, nos amitiés déçues, nos confiances bernées, nos grands deuils de cœur et d'âme, c'est bien tout ce qui s'écroule en nous à chaque pas sur la route de la vie, c'est bien tout cela qu'à pleins poings, pour l'alimenter, nous jetons au brasier intérieur, où sous le feu de notre âme doit inlassablement se forger notre rêve.

Et c'est parce qu'il répond à cela, c'est parce qu'on y parle cette langue que, insoucieux des coteries, des parlottes d'ateliers, des combinaisons d'utilité privée, des arrivismes de tout ordre, et des subtilités que nous jugeons fort étrangères au véritable esprit artistique, nous les écrivains, nous sommes venus au Salon d'Automne qui, au milieu de tous les autres, — moins hautains d'inspiration, plus utilitaristes, plus compréhensifs des petits intérêts individuels que du vaste intérêt social, — se dresse chaque octobre comme une complète manifestation d'art vraiment digne de notre passé, de notre tradition et des plus belles qualités intellectuelles de notre race garantes de notre avenir.

GEORGES TOUDOUZE.

LA DESCENTE AUX ENFERS

ET LA PROPHÉTIE DANS LE CHANT VI DE L'ÉNÉÏDE

(Suite et Fin)

Il restait au poète à conduire Énée devant son père. C'est le dernier épisode du VI^e^ chant ; c'est bien le plus considérable. La description des Enfers est finie ; la prophétie va commencer. Les préliminaires de cette prophétie témoignent de la variété du talent de Virgile. Dès que le héros, charmé par les merveilles des Champs-Élysées, a rencontré Anchise, le ton change. Ce sont les mâles accents du patriotisme qui succèdent aux rythmes harmonieux de cette description spiritualiste du Paradis. Le poète romain se fait souvent entendre dans *l'Énéide*. C'est lui qui ouvre le poème par les vers solennels du I^er^ Livre ; sa muse virile anime tout l'épisode du bouclier d'Énée à la fin du Livre VIII, et c'est elle qui va ici même terminer par un chant de triomphe le Livre VI que nous avons étudié. Virgile comme les grands poètes a presque tous les tons. Il aurait pu dire comme V. Hugo s'adressant aux Quatre Vents avec lesquels son esprit rivalise :

Et le poète ouvrant ses intègres registres
Ne met pas plus de temps que vous, ô vents sinistres,
Pour s'essuyer la bouche et changer de clairon.

Déjà dans la Reconnaissance du Père et du Fils, il y a de ces vers d'airain qui rendent le son du patriotisme. Anchise, quand Énée l'aborde, considérait les âmes qui devaient remonter sur la terre et devenir les Romains :

Fort recensebat numerum, carosque nepotes
Fataque, fortunasque virum, moresque manusque.

Si l'on excepte les détails de l'entrevue elle-même et l'émotion de ces deux hommes qui se revoient malgré la mort, tout le passage de transition respire déjà la grandeur romaine. Il est d'un accent mâle et fort. Mais la grâce ne quitte pas Virgile même dans le grandiose, et s'il répand les âmes des justes sur les bords du Lethé, qui coule à l'extrémité des Champs-Élysées, ce sont des abeilles voltigeant autour de différentes fleurs qu'il décrit en une comparaison digne des *Géorgiques*. Que font ces âmes ? Elles viennent de quitter la terre, et bienheureuses, elles boivent au Lethé l'oubli :

Securos latices et longa oblivia potant.

Voilà un de ces vers lumineux et profonds où la concision de l'image et l'élégance du rythme emportent avec elles la preuve d'une grande pensée.

Aussi bien Virgile est-il philosophe comme il est poète dans ce beau chant. Il ne se contente pas ici de nous dire qu'il y a des âmes qui remontent sur la terre, et reviennent à la vie. Il ne lui suffit pas de les grouper auprès du fleuve Lethé. Il nous expliquera par la bouche d'Anchise pourquoi elles viennent boire cette eau merveilleuse. C'est ainsi qu'à ces grâces de l'imagination et du sentiment, s'ajoute

encore comme suprême parure, avant la grande inspiration patriotique de la prophétie, le prestige d'une conception systématique des rapports de l'Ame humaine avec l'Au-Delà. Le poète va créer un mythe. C'est une cosmogonie qu'il expose à grands traits : un esprit est en toutes choses et la matière est animée. Elle vit, et d'elle sort tout ce qui existe : les plantes, les hommes et les bêtes. La mort n'est la fin de rien dans ce système. Elle n'est qu'une des formes de la vie, qui n'est en somme qu'un mouvement de destruction et de rénovation perpétuelles : ainsi s'explique la théorie de la métempsycose : il y a des vies successives; ces vies peuvent être considérées comme des épreuves, dont la purification des âmes est la fin. Virgile ici suit Platon, et rejoint Pythagore. Il serait d'ailleurs hors de propos de chercher dans cet exposé philosophique les doctrines personnelles de Virgile. Virgile avait pour le composer deux motifs. D'abord il fallait au poète de la Descente aux Enfers un support à sa conception de l'Au-Delà et son mythe répond à cette préoccupation philosophique.

Il lui fallait d'autre part une fiction qui rendît vraisemblable la prophétie d'Anchise. Le voyage d'Énée se passe bien des siècles avant la fondation de Rome, et Rome est cependant le but de ce grand voyage. Cette apparition des âmes qui dans les Enfers sont destinées à remonter sur la terre et à constituer la suite des générations romaines est une très heureuse invention du poète. Ce deuxième motif d'ordre tout esthétique est, plus encore que le premier, la raison d'être du mythe de la métempsycose, car Virgile est en philosophie parfaitement éclectique. Il ne suit pas toujours, quand il philosophe, Platon et Pythagore d'aussi près. Ailleurs, dans la VI^e^ Églogue, quand Silène raconte les origines du monde, ce sont les théories d'Épicure qu'il expose, et Virgile résume magnifiquement Lucrèce. Dans les *Géorgiques*, au L. IV (221), s'il admire le mouvement merveilleux qui anime les abeilles « ailes d'or et flèches de flamme », comme dit Hugo, s'il veut voir en elles, comme dans toutes les âmes, des particules de la substance ignée qui est l'âme des univers, il emprunte aux Stoïciens leur conception de l'Ame du Monde. — Virgile est donc indifférent à la valeur intrinsèque des systèmes. Il est poète; s'il les admire, c'est pour leur beauté. Dans son intelligence compréhensive, il y a place pour des constructions différentes. Le grand poète a successivement exprimé les philosophies les plus diverses, et comme nous l'avons dit, s'il est pythagoricien dans le VI^e^ chant de *l'Énéide*, c'est pour une raison purement esthétique, parce qu'il a besoin, pour étayer sa fiction et rendre la prophétie d'Anchise vraisemblable, de la théorie de la renaissance des âmes.

*
* *

Nous arrivons enfin au dernier épisode du VI^e^ chant, au dénouement de la Descente aux Enfers, et qui en est la raison d'être, à la fameuse prophétie.

L'enthousiasme patriotique n'éclate nulle part dans l'œuvre de Virgile, pas même dans l'admirable Éloge de l'Italie qui est une des cimes glorieuses des *Géorgiques*, en d'aussi beaux accents que dans cette prophétie. On peut même dire que dans le VI^e^ chant il déborde. C'est un torrent impétueux d'images et d'admirables cris. On oublie presque Anchise qui prophétise, ceux qui écoutent, Énée et la Sibylle, et le lieu de la

scène. C'est le poète romain qui parle,

Et Rome tout entière a parlé par sa bouche.

La composition de cette prophétie est très libre, comme il convient au beau désordre d'une harangue inspirée. Après quelques vers sur les ancêtres troyens de Romulus, voici Romulus lui-même, le fondateur, et une vision anticipée de la Ville aux sept collines, la Cité mère des Villes romaines, comparée à Cybèle, la mère des dieux. Il y a là une image de la Grande Déesse du mont Bérécynthe, traînée par des lions à travers la Phrygie et le front couronné de tours qui est du plus grand effet; elle est digne d'évoquer la Ville Éternelle. Puis à Romulus et à la Rome qu'il a fondée, le poète oppose aussitôt Auguste et l'immense empire, à la Cité romaine le monde romain. Toute l'histoire du peuple-roi apparaît ainsi en raccourci, vu par les cimes, grâce à un puissant contraste : on voit son origine et son apogée. L'Entre-Deux sera dessiné à grands traits, par un procédé semblable. Numa, roi pacifique, symbole de la Paix et de la Loi, s'oppose à Tullus Hostilius, roi guerrier, qui symbolise la Guerre et l'Épée, et par un autre effet de contraste, tout le ressort de la Rome antique apparaît, fait de la haine des rois et de l'amour farouche pour la liberté, dans cette antithèse entre les Tarquins, symbole des tyrans, et Brutus, qui par l'institution de la légalité républicaine, fonda, après les Tarquins brisés, la patrie sur le respect de la discipline. Vient ensuite le cortège solennel des grands généraux et des grands politiques qui ont illustré Rome, par leurs victoires, par leur civisme, voire même par leurs détestables rivalités. Virgile met en tête du cortège Torquatus et Camille, il le clôt par Fabricius et Fabius, encadrant de citoyens fidèles au devoir les grands ambitieux Pompée et César qui par leur rivalité fratricide ruinèrent le respect de la Loi, l'autorité du Sénat, la République.

Quoi qu'il en soit, c'est l'amour de la vie publique qui a fait la grandeur de Rome et son renom. En quelques vers d'airain, Virgile oppose aux Grecs, peuple d'artistes et de savants, les Romains administrateurs et conquérants :

Excudent alii spirantia mollius aera,
Credo equidem...
Tu regere imperio populos, Romane, memento.

Ce peuple tout politique a soumis le monde par l'*Épée*, il l'a organisé par la *Loi*.

Il restait à ramener cette admirable digression sur l'Histoire romaine aux termes précis de la prophétie d'Anchise, et de terminer le VI[e] Livre et la Descente aux Enfers par quelques traits qui ramènent le lecteur au lieu de la scène et le rappellent à l'impression de tristesse et de mélancolie qui est la dominante dans tout lechant. L'Épisode si délicat de Marcellus a ce rôle. M. Claudius Marcellus descendait du héros qui fut, dans la deuxième guerre punique, l'*Epée* de Rome et qui ayant tué de sa main dans la guerre de Cisalpine le chef gaulois, consacra à Quirinus les dépouilles opimes. M. Cl. Marcellus était le fils d'Octavie, sœur d'Auguste. L'Empereur, qui avait donné à son neveu sa fille Julie en mariage, comptait en faire son successeur, quand le jeune homme fut enlevé à l'espérance des Romains. Virgile a peint avec émotion la douleur d'Anchise. Anchise ici c'est le vieil empereur répandant des fleurs sur la tombe de son enfant : *Manibus date lilia plenis*. Mais quand parmi les âmes de ceux qui seront les héros de Rome, auprès du vieux Marcellus, apparaît un jeune homme d'une beauté parfaite, aux

armes resplendissantes, le front voilé toutefois de tristesse :

Egregium forma juvenem et fulgentibus armis
Sed frons læta parum...

c'est la Muse virgilienne qui couronne ce front destiné trop jeune à la mort, la Muse des nobles tristesses, la Muse mélancolie. Ainsi se termine l'évocation prestigieuse des héros romains. La prophétie commence par l'enthousiasme et s'achève en un thrène funèbre. Cet épisode qui semble déborder, par le mouvement de l'inspiration patriotique, le cadre tout mythologique de l'ensemble, y rentre tout naturellement par le secret d'une composition savante et harmonieuse. C'était toujours Anchise qui parlait. Il pleurait sur les malheurs de Rome comme il participait à ses joies et jouissait de son orgueil. Énée recevait ces paroles comme un message de l'avenir. Il peut désormais regagner Gaète où ses vaisseaux dressent leurs poupes vers le rivage. Virgile dessine encore à la fin du Chant les portes du Sommeil. Par la porte de corne sortent les songes vrais. Par la porte d'ivoire sortent les songes vains, ceux qui troublent l'esprit des mortels. C'est par la porte d'ivoire qu'Énée mystérieusement sort avec la Sibylle des régions infernales.

Ainsi la prophétie d'Anchise constitue la seconde partie de la Descente aux Enfers. Nous avons dit qu'elle en était la raison d'être. Ce n'est pas assez dire : elle est avec quelques autres passages de *l'Énéide*, comme le Bouclier d'Énée par exemple, parmi les beautés souveraines du poème. Elle s'en détache même par l'éclat du style et la qualité singulière de sa composition. A quel genre littéraire en effet appartient cette prophétie ? Ce n'est pas de l'Épopée. L'épopée se caractérise par un récit. Ici Virgile ne raconte pas, il méprise délibérément l'ordre des temps, il semble aller à l'aventure. C'est la manière et le ton de l'ode triomphale des Grecs, l'ode de Pindare.

L'étude du rythme de l'hexamètre dans cet épisode serait curieuse à cet égard. Il n'est pas seulement plus solennel et plus grave parfois ; il est souvent d'une liberté extrême et d'une vivacité singulière. On peut dire qu'il en est de l'hexamètre latin comme de notre alexandrin français. C'est en même temps que le plus large, le plus souple des mètres. Il contient, dans sa riche complexité, la forme de presque tous les rythmes, quand c'est Virgile qui le manie. Mais ce qu'il y a de plus remarquable dans cette prophétie, c'est le choix d'images. Virgile, avons-nous dit, ne raconte pas, il suggère. Chaque image, dans cet épisode, c'est de la réalité condensée en vision, c'est un symbole. Voici les aigrettes de Romulus, Rome et Cybèle, Auguste et les Demi-Dieux ; César descendant des Alpes, c'est la guerre des Gaules évoquée ; Numa portant l'olivier, c'est la paix ; Brutus reprenant aux Tarquins les faisceaux, c'est la liberté ; Serranus ensemençant son champ, ce sont les vertus de la république. Ces images ne sont rien autre que de l'histoire romaine en raccourci. Ainsi procède l'imagination dans l'ode de Pindare. Et Virgile a su enrichir l'épopée sévère de quelques-unes des plus grandes beautés du Lyrisme.

Tel est le VI^e^ chant de *l'Énéide*. Nous avons essayé d'en dégager les deux inspirations profondes : la religion et le patriotisme. S'il faut porter sur l'art accompli de ce grand poète et sur les grands sentiments qui l'animent un jugement d'ensemble, nous le demanderons à Michelet.

Michelet, dans un des prestigieux chapitres de son *Histoire de France*, reprochant à Raphaël sa sérénité en un siècle

d'affreux désordres, s'exprime ainsi : « La comparaison trop fréquente de Virgile et de Raphaël fait, en vérité, au premier une cruelle injure. Le charme de Virgile, sa grâce sainte, c'est justement d'avoir constamment souffert avec l'Italie. Quelque loin qu'en soit le sujet, son âme en est toujours atteinte. Vous sentez partout, avec un attendrissement infini, que le pauvre paysan de Mantoue, le dernier et infortuné représentant des vieilles populations italiques, a en lui un monde de deuil. »

Et dans un autre passage, songeant qu'on regardait Virgile comme un saint au Moyen-Age, Michelet compose cette exquise prière :

« Saint Virgile ! priez pour moi. » « Moi-même, j'avais ce mot au cœur, bien avant de savoir qu'un autre a parlé comme moi au XVI^e^ siècle. Et qui plus que moi a le droit de le dire, moi, élevé sur vos genoux, qui n'eut si longtemps nul autre aliment que l'*antiquité adoucie par vous* ; moi qui vécus de votre lait avant de boire dans Homère le vin, le sang et la vie ? Mes heures de mélancolie, jeune, je les passai près de vous ; vieux, quand les pensées tristes viennent, d'eux-mêmes, ces rythmes aimés chantent encore à mon oreille ; la voix de la douce Sibylle suffit pour éloigner de moi le noir essaim des mauvais songes. »

Faut-il rappeler que Michelet prétendait devoir à Virgile et particulièrement au poète du VI^e^ chant son culte passionné des morts et son sentiment de l'histoire.

HENRI GIRARD.

LE CIMETIÈRE PRÉHISTORIQUE

DE L'ILE DE BATZ

Des fouilles heureuses qui viennent d'être entreprises ces jours derniers en Bretagne, à l'île de Batz, dans une propriété privée, celle de M. Delasalle, ont mis à jour un des plus importants cimetières préhistoriques que l'on ait découverts depuis longtemps. Notre rédacteur en chef, M. Georges Toudouze, qui a pris une part importante à ces travaux, a réservé, avec l'autorisation du sympathique propriétaire, la primeur de ses notes à nos lecteurs.

Tout au nord du Finistère, gardienne de l'embouchure double du Jarlot et du Queffleut réunis sous le nom de rivière de Morlaix, répondant du feu de son phare au sud-ouest à celui de l'Ile Vierge qui annonce les dangers du chenal du Four et d'Ouessant, au nord-est à celui des Triagoz qui précède les périls du chenal des Sept-Iles, — l'Ile de Batz s'étend nue, sablonneuse et basse au large de Roscoff. Entre la Grande Terre et l'Ile, brutale, écumante, toute creusée de houles, toute blanche de remous écumeux, la mer, à chaque renversement de marée, se rue, précipitant ses courants à l'assaut des mille « *cailloux* » qui parsèment la passe : aussi les approches de Batz ne sont-elles point toujours commodes, et dernièrement encore regagnant le continent, avec bonne brise pourtant, je sentais, malgré mes efforts et mes pesées vigoureuses sur la barre du gouvernail serrée à pleine main, notre côtre dériver à contre-vent sous l'appel du courant.

Aussi n'est-il rien d'étonnant à ce que dès les plus lointaines origines, des populations aient voulu profiter d'une position aussi bonne qui, malgré l'aridité de l'île, leur offrait cet inappréciable avantage, en des temps troublés, d'une position insulaire assez voisine de la terre ferme pour en tirer des subsistances, et cependant défendue contre une invasion inopinée par des dangers réels. La légende de Saint-Pol était la preuve populaire de cette théorie à laquelle les fouilles récentes fournissent un appui archéologique décisif.

En effet, lorsque Pol, né en Angleterre en 490, disciple de Saint-Ildut, et apôtre de la cour du roi Marc, vint au VI^e^ siècle évangéliser l'Armorique, il débarqua d'abord à Ouessant, puis gagna Occismor (aujourd'hui Saint-Pol-de-Léon) et de là atteignit Enez-Baz, l'*Ile du Bâton*, aujourd'hui Batz, où il trouva installée une population nombreuse sur laquelle régnait Withur, roi d'Occismor, et que terrifiait un horrible dragon. Le Saint exorcisa le dragon, lui passa au cou son étole et, disent les hagiographes bretons, le força à se jeter à la mer au lieu appelé Toul-ar-Sarpant, (Trou du Serpent) : mais une légende locale affirme que la bête fut enterrée auprès d'un dolmen aujourd'hui encore debout à l'extrémité est de l'île et surmonté d'un petit calvaire (fig. 1).

Or, les alentours de ce dolmen, aujourd'hui absolument dénudés, et, en apparence extérieure, uniquement formés de dunes de sable, sont en réalité l'emplacement d'une ville, postérieure à Saint-Pol, qui, après avoir probablement subi l'attaque des Vikings, fut, à une époque à

peu près précisée, écrasée par un raz de marée sous des amoncellements de sable. La ville fut alors reportée plus à l'ouest, à sa situation actuelle, tandis que les ruines d'une chapelle dressant ses pans de murs vers le ciel, et une maison écroulée contenant le squelette d'un homme surpris par la catastrophe, découverte récemment par un paysan défonçant son champ, sont les seuls vestiges apparents de la ville médiévale.

Ce sont précisément les origines lointaines, plusieurs dizaines de fois séculaires, de la ville de Withur et de Saint-Pol qui viennent d'être révélées sous la forme d'un cimetière très important, dont la date paraît devoir être placée il y a à peu près trois mille cinq cents ou quatre mille ans. Il y a là une série de documents essentiels pour l'archéologie bretonne et l'on en doit la découverte aux travaux tout désintéressés et très attachants de M. Georges Delasalle, à qui l'on ne saurait ménager de très sincères félicitations.

Possesseur de terrains situés à la pointe orientale de l'île, M. Delasalle voulant profiter de la présence du Gulf-Stream dont les dernières ramifications assurent à Roscoff sa fertilité célèbre, imagina de créer un jardin colonial, et pour mettre ses premières plantations à l'abri des vents d'hiver, constitua artificiellement une sorte de bas-fond en déplaçant une dune et en exécutant des travaux de terrassement. A deux mètres de profondeur environ sous le sable et au niveau d'une couche argileuse subjacente, apparurent quelques dalles massives à peine dégrossies qui, posées de champ sur quatre plaques de granit, formaient des tombeaux assez régulièrement alignés autour du tumulus au calvaire sous lequel la légende enterrait le dragon de Saint-Pol. Vivement intéressé, M. Delasalle, alors, soumettant dans la mesure du possible ses travaux d'aménagement à ses découvertes, poursuivit son exploration et acquit bientôt la certitude qu'il se trouvait en présence d'un vaste cimetière fort ancien,

LA PREMIÈRE TOMBE DÉCOUVERTE A L'ILE DE BATZ

dont il ne possédait encore qu'une faible partie. Une intéressante trouvaille, celle d'une petite idole en os grossièrement taillée, et d'une pointe de flèche en silex d'un galbe très pur, le confirma dans la pensée que ces sépultures remontaient à une très haute antiquité : remarque importante, l'île et ses environs ne contiennent pas un seul fragment de silex à l'état naturel.

Ce fut à la suite de ces premières découvertes que M. Delasalle voulut bien m'inviter à suivre ses travaux et, après avoir étudié ensemble l'emplacement général, l'orientation des tombes et leurs caractéristiques, nous ouvrîmes de concert un certain nombre de ces sépultures. Le mode d'ensevelissement et la construction des tombeaux semblent jusqu'ici — car des fouilles nouvelles peuvent donner lieu à d'autres observations l'an prochain — assez originales, et diverses raisons donnent à penser que nous nous trouvons en présence de *tombes à incinération*, fait assez rare en Bretagne. En effet, d'abord la tombe est fort petite, — un mètre de longueur à peine — et à moins de supposer (fait invraisemblable) que le cimetière de l'île de Batz était un cimetière d'enfants, il faut bien admettre l'impossibilité absolue de faire tenir un cadavre d'homme dans un caveau aussi court, et dont le peu de hauteur rend impossible l'hypothèse d'un ensevelissement à la mode du Pérou ancien, c'est-à-dire en plaçant le cadavre accroupi les genoux ramenés au menton. En outre, sauf quelques exceptions présentant des ossements, les tombes ouvertes par nous n'ont jamais contenu qu'une poussière blanchâtre mêlée à des fragments de charbon et à des poteries brisées et parfois calcinées.

Voici comment se présentaient les tombeaux, une fois le sable environnant dégagé entièrement. L'énorme dalle, formant dos, affecte généralement une forme légèrement oblongue, aucune trace d'instrument ne s'y voit et le poids de ces granits, dépassant parfois au jugé 600 kilos, a toujours défié nos efforts pour les soulever ; les deux parois de support à droite et à gauche qui donnent tout à fait au tombeau l'aspect d'un petit dolmen sont profondément enfoncées en terre ; à la tête, orientée vers le nord-est, une dalle massive ferme l'entrée et derrrière elle, mais extérieurement, quatre pierres, dont une disposée en plancher, forment une petite auge qui, ouverte à l'air libre, servait vraisemblablement de fosse à libations funéraires. Ne voulant pas abîmer cette partie, le seul moyen qui nous restait était de faire sauter à coups de masse la dalle de granit qui fermait les pieds et qui, plus mince et généralement rongée par le temps, se dégageait assez facilement. Alors apparaissait l'intérieur de la tombe constitué par un lit de sable fin très blanc reposant sur l'argile vierge du fond, lequel n'est pas dallé, mais est simplement la terre brute, et sur ce lit de sable, épandue régulièrement, la couche de cendres très ténues mélangées de charbons de la grosseur d'une noix ; les fragments de poterie, très grossière et faite d'une terre poreuse à gros grains, étaient généralement aux pieds. Une trentaine de tombes environ ont été ouvertes ainsi, vidées très soigneusement et leur contenu tamisé à la main pour ne laisser échapper aucun débris ; une dizaine d'autres avaient été violées dès une époque très reculée, et nous avons retrouvé les dalles de couverture brisées en plusieurs morceaux et les sépultures effondrées. Des sondages ont révélé dans les tertres environnants la présence d'un nombre très considérable de tombes identiques autour

du grand tumulus central non encore exploré, mais qui le sera l'an prochain.

Tel est le cimetière celtique de l'Ile de Batz qui garde encore sans doute plus d'un secret intéressant à révéler par la suite, et dont les premières fouilles si heureusement conduites par son propriétaire jettent déjà un jour très curieux sur les origines préhistoriques de la France occidentale. Et en attendant la suite des travaux, et les conclusions importantes qu'on en pourra tirer, il reste à ceux qui ont eu la bonne fortune de travailler avec M. Delasalle une impression poignante au souvenir de ces grosses tombes granitiques, ramassées, trapues, si étrangement alignées dans les sables de l'Ile de Batz entre le ciel gris et les eaux écumeuses qui semblent l'éternelle et grandiose caractéristique de la Bretagne et que sans doute contemplèrent comme nous, voici trente-cinq ou quarante siècles, les Ancêtres inconnus dont les cendres reposent sous ces granits épars.

GEORGES TOUDOUZE.

LE DOLMEN AU CALVAIRE DE L'ILE DE BATZ

BRONZES ET TERRES CUITES[1]

I

BRONZE GREC PRIMITIF REPRÉSENTANT CHIRON

FIG. 1. — BIJOU DE RHODES

Sans cesse augmente le nombre de statuettes en bronze de la Grèce primitive. Elles nous viennent du Péloponnèse (d'Olympie surtout), de Béotie, de l'Attique : guerriers aux membres grêles et étirés, musiciens grotesques, chevaux aux corps allongés démesurément : tout un monde de créations enfantines mais donnant déjà la promesse d'une esthétique particulière, et c'est avec le plus vif intérêt que l'on étudie ces monuments primitifs et que l'on cherche à deviner les traits d'union entre la civilisation grecque du VIII[e] siècle et d'autres civilisations antérieures. Ces mêmes images se déroulent processionnellement en fines silhouettes opaques sur les grands vases funéraires du Dipylon à Athènes, et elles offrent un contraste singulier avec les statuettes trapues que nous voyons apparaître un ou deux siècles plus tard dans certaines contrées de la Grèce, notamment en Acarnanie. Dès le VII[e] siècle, commence ce dualisme entre des formes grêles et élancées et des formes massives mais vigoureuses, qui, si longtemps et avec égal partage de qualités et de défauts, marquèrent les tendances de races diverses.

On a attiré l'attention sur la persistance en Grèce de certains principes de l'art mycéno-crétois (Pottier, *Vases*, III, p. 621). Des modèles mycéniens importants étaient encore épars, au VIII[e] siècle, dans les édifices d'Argos, de Tirynthe, de Mycène et d'Orchomène. La Grèce de l'époque dorienne imita ces modèles en les transformant involontairement avec sa

FIG. 2. — BRONZE ARCHAIQUE GREC

naïveté barbare, mais elle conserva longtemps les proportions très élancées,

1. Ces vases même ne sont que la copie en terre cuite de vases en métal et les ornements à zigzags qu'on a pris pour l'imitation d'étoffes brodées me semblent la rapide esquisse des bosselages qui encadraient les figures. On a trouvé, en effet, également en bronze et en terre cuite, nombre de couvercles de pyxis avec des chevaux servant de bouton.

l'étranglement à la taille, la courbure des croupes que l'on remarque dans les figurines mycéniennes.

De toutes ces statuettes primitives qui nous viennent de Grèce, une des plus intéressantes à coup sûr est celle dont nous donnons ci-contre le dessin et qui représente probablement Pélée et Chiron (Cf. le cratère de Clitias, Mon. IV, pl. LIV-LVIII; Reinach, Rep. I, p. 134), si toutefois ce n'est pas le même sujet qui était gravé sur le célèbre coffre de Cypsélos et qui d'après Pausanias représentait Chiron déjà mort et passé au rang des dieux, consolant Achille de sa fin prématurée. On voit en effet dans notre bronze la barbe d'une flèche qui transperce le corps du dieu-centaure, et on sait, d'après les récits d'Apollodore (VI, 5, 4) et de Pausanias (V, 5, 10), qu'il avait été blessé d'une flèche comme il fuyait avec les autres centaures devant Hercule, et que tous les remèdes ayant été impuissants contre le poison répandu dans ses veines, quoique immortel, il avait désiré mourir.

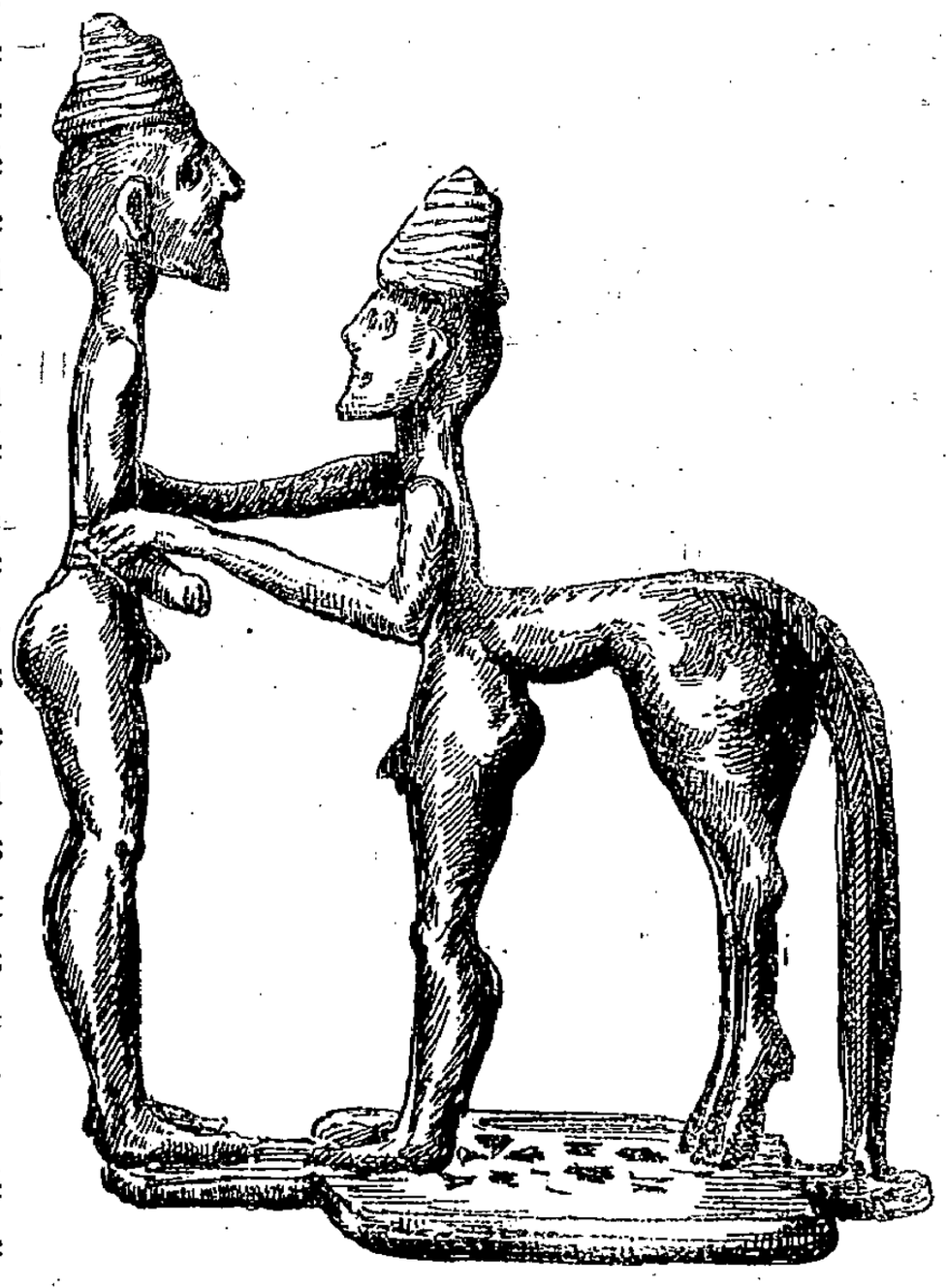


FIG. 3. — CHIRON, BRONZE GREC PRIMITIF

Notre statuette est d'une fonte parfaite et soigneusement retouchée au ciseau et à la pointe; des stries symétriques sont gravées sur le dos du centaure. Les yeux étaient d'une matière différente; ceux du centaure sont encore remplis d'une substance oxydée qui semble de l'argent. La coiffure a été également ciselée avec soin et semble une espèce de turban, l'inégalité des plans donnant l'impression d'une étoffe. La base rectangulaire munie de deux tiges sur laquelle reposent les figures est taillée à jour et ciselée. La partie ajourée forme un dessin de triangles réunis par la pointe; le motif est bien connu par les trouvailles antérieures d'Olympie et on en trouve l'imitation sur les poteries du Dipylon.

II

BRONZE LATIN DU Ier SIÈCLE AV. J.-C. REPRÉSENTANT LE DIEU MARS (Coll. Morgan.)

Notre planche LX reproduit une très belle statuette en bronze, œuvre latine du Ier siècle av. J.-C., pleine de vigueur. Elle fait partie de la collection Pierpont-Morgan. Le type est bien connu dans l'art grec et on peut en voir un très bel exemple dans la collection de Luynes au Cabinet de France (Babelon et Blanchet, *Bronzes du Cabinet de France*). La statuette de la collection Morgan nous montre l'interprétation par un artiste italique de ce type dont la première idée pourrait remonter à Lysippe. Il est curieux de constater la signification tout à fait différente qu'acquiert ce même modèle dans deux régions diverses.

Les figurines sculptées par un Grec sont pénétrées de cette grâce parfaite et de cette élégance aisée qui sont au fond de toute œuvre hellénique; elles donnent au dieu de la guerre la beauté des plus beaux parmi la jeunesse de la cité. La figurine de l'artiste italique est, au contraire, pleine de rude fierté; c'est une beauté rustique : un fort gars de la *Campagna romana* au cou massif, aux poignets solides, à l'aspect batailleur. Il a suffi de quelques légères différences, à peine perceptibles, pour changer complètement le sentiment qui émane de ces ouvrages et ces modifications sont le résultat tout naturel et presque involontaire de l'esthétique spéciale de l'artiste qui, même en traçant des lignes traditionnelles, mettait dans son œuvre l'empreinte indélébile de sa race. Tant il est vrai que le type n'est qu'un accessoire et que toute la signification de l'œuvre est dans le modelé.

Cette figurine de Mars a été sculptée probablement au moment où les Osques et les Latins luttaient une dernière fois contre Rome; elle semble respirer l'émotion de ces luttes.

III

LARAIRE DE BOSCOREALE

Nous donnons à la planche LXI la reproduction d'une série de statuettes composant un Laraire trouvé récemment à Boscoreale, dans les dernières fouilles de Prisco. Ce sont des idoles d'un type dont la vente était courante dans la petite ville de Pompéi, peu avant la catastrophe. On y voit les principaux sujets de la superstition populaire en Campanie, fortement entachée d'alexandrinisme : l'*Isis-Fortuna* ou *Fortuna-Panthea*, le *Genius* du chef de famille, figuré sous les traits d'un homme vêtu de la toge, relevée sur la tête, dans l'attitude du sacrificateur faisant une libation, et une gracieuse figurine de Jupiter assis.

IV

AIGUIÈRE DU IVe SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE EN FORME DE TÊTE FÉMININE (Coll. Morgan)

Nous terminerons cette petite série de bronzes inédits par l'image d'une aiguière du IVe siècle de l'ère chrétienne, modelée en forme de tête féminine. La chevelure presque crêpue est soigneusement apprêtée en quatre rangs de boucles; la figure a un collier au cou et, aux oreilles, des pendentifs en or; au-dessus de la chevelure s'élève le col du vase grêle et élancé, à plans brisés; l'orifice est trilobé; l'anse a la forme d'une tige gracieusement recourbée avec un gland au sommet.

Les artistes grecs ont donné souvent aux vases de toutes matières : argent, bronze, terre cuite, la forme d'une tête féminine, et ils ont parfois choisi des types étrangers : Éthiopiennes, Nubiennes. C'est probablement une femme alexandrine d'origine éthiopienne qui a servi de modèle pour notre vase, lequel a été forgé vraisemblablement en Égypte à l'époque constantinienne. Il est utile de comparer le visage avec une médaille d'or représentant la tête de l'empereur Licinius, de face; on verra que la technique est tout à fait la même.

L'époque constantinienne fut une période de renaissance pour l'art; ce vase même, qui nous montre des traits stylisés et rudes, témoigne néanmoins de l'importance du mouvement artistique qui se dessinait, car la rude et simple facture de la tête, — d'une ordonnance presque architecturale, — se marie bien à l'élégance du vase et donne à l'ensemble une allure imposante.

LE DIEU MARS. BRONZE ITALIQUE

(COLLECTION J. PIERPONT-MORGAN)

BIBLIOTHÈQUE R.F.

LARAIRE DE BOSCOREALE

(COLLECTION WALTERS)

R.F.

V

FRAGMENT D'UNE COUPE SIGNÉE PAR NICOSTHÈNES

Nicosthènes est un des potiers les plus remarquables du VI^e^ siècle, c'était un esprit inquiet et chercheur et en même temps un artiste original et bien doué. Les fouilles des nécropoles étrusques ont révélé l'importance de la fabrique qu'il dirigeait, et depuis on a trouvé des produits signés de lui sur les points les plus divers où rayonnait l'influence du commerce attique. Il a employé plusieurs dessinateurs, entre autres Épictète.

Nous pouvons ajouter à la liste déjà très nombreuse de ses œuvres le fragment d'une coupe portant en grandes lettres la signature : (NIK) OSOENE (S). On y voit une figurine d'Artémis prenant une flèche dans son carquois (fig. 4); le dessin est d'une délicatesse et d'un fini qui ne furent certainement pas dépassés au VI^e^ siècle et au commencement du V^e^.

FIG. 4. — COUPE DE NICOSTHÈNES (FRAGMENT)

VI

AMPHORE TROUVÉE A CAPOUE

C'est une grande amphore à figures rouges sur fond noir, d'un beau vernis brillant comme le jais, avec les anses à torsade; une de ces pièces que l'on se plaît à citer comme exemple de l'incomparable valeur technique des potiers grecs.

Le dessin en est superbe : ce sont des figures élancées, vigoureuses, pleines de vie, serrées dans des lignes fines et hardies.

D'un côté on voit Artémis faisant une libation à Apollon; de l'autre, une Ménade agitant un serpent, en extase devant Dionysos (pl. LXIII, fig. 1).

VII

HYDRIE A QUATRE FIGURES REPRÉSENTANT LA DÉCOUVERTE D'ÉRICHTHONIOS

La représentation de ce vase est unique et semble composée d'éléments disparates. On voit sur un autel l'enfant Érichthonios avec les jambes en forme de serpents; à droite, Athéné faisant un geste de surprise, et une Cécropide en fuite; à gauche est figuré un homme barbu revêtu d'une peau de lion et qui saisit un des serpents et tient de la main droite une serpette; à ses pieds on voit une massue. Il est difficile de déterminer à quel personnage a pensé l'artiste. Si c'est bien d'Érichthonios qu'il s'agit, Hercule n'a que faire dans cette scène, et les noms de Cécrops et d'Héphaestos semblent également improbables. Il est utile de comparer notre représentation avec celle d'un vase du British Museum, provenant de Camiros, ayant pour sujet Athéné découvrant Érichthonios, qui sort, entre deux serpents, d'un panier posé sur le roc de l'Acropole. Notre vase a été trouvé en Italie, et son dessin particulier fait penser à l'Étrurie. Les Étrusques ont fait un mélange singulier des mythes

helléniques et de leurs propres légendes; il se peut que nous ayons là une version italique du mythe grec. Si cela était, nous saurions que les Étrusques sont arrivés à un haut degré de perfection dans l'imitation des poteries attiques, car la facture et le vernis de ce vase remarquable ne laissent point à désirer.

ARTHUR SAMBON.

FIG. 5. — ARTÉMIS FAISANT UNE LIBATION A APOLLON

AIGUIÈRE ALEXANDRINE EN BRONZE DU IVe SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE

(COLLECTION J. PIERPONT-MORGAN)

1. — MÉNADE EN EXTASE DEVANT DIONYSOS

2. — LA NAISSANCE D'ERICHTONIOS

Exposition d'art ombrien. — A Pérouse, s'organise une exposition d'art ombrien. Elle réunira les principaux chefs-d'œuvre épars dans les collections et les églises, non seulement de Pérouse mais aussi d'Orviéto, Spolète et des petites villes environnantes. Ce sera une manifestation régionaliste dont le haut intérêt n'échappera à personne; nous faisons seulement cette réserve que, à notre avis, les objets d'art nous paraissent voyager de nos jours avec une facilité qui n'est guère compatible avec leur sécurité. C'est un progrès peut-être dangereux.

*
* *

L'impôt sur les objets d'art. — La Commission du budget a repoussé le projet de l'impôt du 20 °/₀ sur les objets d'art dont nous avions signalé le danger dans notre numéro du 30 juin.

*
* *

Un nouveau buste d'Émile Zola. — A Médan, le jour du pèlerinage annuel qui coïncide avec l'anniversaire de la mort d'Émile Zola, a été inauguré, en présence de Mme Zola, un buste de l'auteur de *Germinal*, dû au statuaire José de Charmoy dont on connaît le talent si original et un peu tourmenté et dont on n'a pas oublié entre autres le si poignant monument de Baudelaire.

*
* *

Mort de Cézanne. — Au moment précis où paraît le livre de Théodore Duret sur les *Impressionnistes*, et où pour la première fois le public a en mains une histoire raisonnée et documentaire de l'école impressionniste, disparaît l'un des derniers représentants de cette école si discutée, Cézanne, qui dans le livre de Duret tient une place considérable et dont le talent au *Salon d'Automne* était apparu sous l'aspect d'expositions du plus haut intérêt. Cézanne meurt à Aix-en-Provence à l'âge de soixante-dix-sept ans, laissant une œuvre considérable, et qui aura une influence des plus importantes sur la formation définitive d'un art à l'évolution lente de laquelle notre époque assiste, sans que le grand public, mal informé, mal documenté, paraisse toujours bien se douter de sa haute importance. Cézanne était un ami d'enfance d'Émile Zola, auquel, ainsi que Manet, autre ami commun, il avait fourni, au cours de leur intimité, de nombreux traits que le grand romancier utilisa pour constituer les personnages de Claude et des autres héros de son roman *L'Œuvre*.

*
* *

La défense des paysages en Italie. — L'Italie commence à se passionner avec une fougue intense pour l'intégrale conservation des paysages historiques dont elle possède, comme chacun sait, une fort notable quantité, exemple la polémique ardente ouverte autour des pins de la villa Borghèse. Mais le snobisme s'en mêle. Et à côté des gens autorisés dont la parole s'élève à bon escient en faveur de tel ou tel paysage d'une notoriété indéniable consacrée par quelque événement de la longue histoire italienne ou par les beautés de la nature, tels Vallombrosa, Tivoli, San-Miniato, etc., — se précipitent une foule de gens avides de

conquérir quelque renom par une campagne de ce genre. Et les snobs font la chasse ardente aux paysages à défendre envers et contre tous, — tant et si bien que si cela continue, dans quelque temps on ne pourra plus, d'un bout à l'autre de l'Italie, toucher à un brin d'herbe ni retourner un caillou du bout du pied sans encourir les excommunications d'un comité quelconque. Comme le romantisme, cette nouvelle école d'esthétique naturaliste est née dans le Nord, envahit le Midi, et atteint en Italie quarante-deux degrés de fièvre.

*
* *

Alésia contre Alésia. — On croyait connaître l'emplacement de la cité d'Alésia où si tragiquement succomba l'indépendance des Gaules. Voici que le doute surgit et que, tandis que le commandant Espérandieu poursuit avec un succès toujours croissant ses fouilles à Alise-Sainte-Reine, M. Alexandre Bérard, ex-sous-secrétaire d'État aux Postes et Télégraphes, affirme tenir la véritable Alésia à *Izernodunum* dans le Bugey où il a mis au jour des documents archéologiques de grande importance. Il est inutile de dire quel puissant intérêt s'attache à cette controverse savante, puisqu'il s'agit là d'un des points les plus importants de l'histoire de France, — et bien que toutes les probabilités paraissent devoir faire pencher la balance en faveur d'Alise-Sainte-Reine, — il est important que les deux fouilles soient menées à bien avec une méthode parfaite, afin de parvenir autant que possible à élucider, si faire se peut, ce grave problème.

Ajoutons que c'est avec un plaisir non dissimulé que nous voyons nos compatriotes, si prodigues de leur temps et même de leur argent pour les fouilles d'Orient, — se passionner enfin pour les richesses d'archéologie et d'art que renferme notre sol natal. Il est temps, largement temps, que l'on s'inquiète de fouiller méthodiquement les emplacements facilement identifiables des nombreuses et riches cités dont l'empire romain dota le sol de la Gaule. Cette orientation d'esprit toute récente est due en notable partie à la *Société des Fouilles Archéologiques* fondée depuis deux ans sous la présidence d'un de nos savants des plus réputés, M. Babelon, et par là cette Société a rendu à la France un service notable.

*
* *

La gravure en couleurs. — La première exposition de l'année après le Salon d'Automne s'est ouverte à la Galerie Georges Petit. C'est celle de la Gravure en couleurs que préside avec tant de talent J.-F. Raffaëlli : cette exposition est du plus grand intérêt et il nous paraît que propager l'art de la gravure en couleurs, qui fut un art très français jadis et qui était jusqu'ici un peu en décadence, est faire une œuvre excellente. Deux choses sont à noter : la première est que l'art et la technique méticuleuse se sont ici alliées d'une manière très intime au point d'arriver à produire des œuvres très parfaites. La seconde, c'est le mouvement si important qui se fait sous la protection de cette nouvelle Société pour échapper complètement à la *copie* qui causa la ruine momentanée de la gravure, et il convient d'insister sur le mot *originale* qui figure à dessein dans le titre de ce groupement : *Société de la gravure originale en couleurs*. Le graveur, à l'heure actuelle, avec nos procédés de reproductions perfectionnés, ne peut plus, ne doit plus être un copiste ; il est un créateur au même titre que les autres artistes, et en faveur de ce mouvement nul ne fit plus que J.-F. Raffaëlli qui a toujours combattu très vivement pour l'indépendance d'un art dans lequel il a conquis une place hautement prépondérante.

*
* *

L'œuvre de Henri Bouchot. — C'est avec la surprise la plus pénible et la plus douloureuse que le public a appris la mort subite de l'un des écrivains d'art qui lui étaient le plus particulièrement sympathique, M. Henri Bouchot, conservateur du Cabinet des Estampes. Nous l'avions rencontré la veille même de

ce tragique événement que son allure alerte et sa conversation enjouée ne laissaient nullement prévoir, et il nous avait entretenu des vastes projets qu'il nourrissait. Non seulement comme écrivain, en effet, il s'était taillé une place importante dans la littérature d'art, mais encore il avait organisé des expositions du plus puissant intérêt: on n'a pas oublié le très grand succès de l'*Exposition des Primitifs* au Pavillon de Marsan organisée magistralement avec Durieu et Georges Berger, et l'*Exposition de miniatures et aquarelles du XVIII*e *siècle* est encore ouverte à la Bibliothèque Nationale. Il allait précisément organiser une exposition Van Eyck à laquelle il donnait tous ses soins et qui aurait certainement été un très vif succès. Rappelons que c'est à l'Exposition des Primitifs et au mouvement d'opinion qu'elle détermina, que nous devons l'entrée au Louvre de quelques-uns des tableaux les plus importants de cette série, et c'est pour tout cela que le nom d'Henri Bouchot devra rester parmi ceux des meilleurs serviteurs de l'histoire de l'art français.

*
* *

Le don Moreau-Nélaton. — L'État français vient de recevoir le don le plus important qui lui ait été fait depuis l'entrée au Louvre de la collection Lacaze. Et en offrant à son pays la collection magnifique formée par son père et par lui-même, M. Moreau-Nélaton lui fait un cadeau inestimable : entre autres tableaux peu connus du public parmi cette cinquantaine de toiles toutes remarquables, on sait que figure dans cette collection le fameux *Déjeuner sur l'herbe* de Manet qu'après l'avoir énergiquement défendu dans la presse, Émile Zola fit figurer dans son roman *L'Œuvre*. Le Louvre ne pouvant pour le moment, faute de temps matériel et de place pour réorganiser des salles, présenter au public cette galerie, il a été décidé que, provisoirement, on l'exposerait dans les salles du Pavillon de Marsan gracieusement prêtées par M. Georges Berger, ce sera pour les premiers jours de 1907 une attraction sensationnelle.

*
* *

A Fontainebleau. — Le passage de Louis-Philippe à Fontainebleau a laissé des traces un peu trop évidentes. Naturellement, tout a été restauré de la façon la plus complète selon le goût de cette époque; mais dans une récente visite nous avons remarqué la manière pompeuse dont sont exposés certains objets d'art industriel de l'époque du roi-citoyen dont les couleurs voyantes et les dessins malheureux attirent le regard un peu plus qu'il ne serait nécessaire. M. Georges d'Esparbès est un écrivain de trop de goût pour laisser subsister un contraste aussi violent entre les merveilles dont il a la garde et ces productions auxquelles le temps ne donnera jamais sa consécration au point de vue esthétique. Il nous semble qu'il serait aisé de les placer d'une manière un peu moins évidente si toutefois il y a nécessité historique à les maintenir en vue du public.

*
* *

Un monument qui réclame des restaurations. — La jolie petite ville de Troyes est hantée — assez malencontreusement — par le souvenir de Viollet-le-Duc. Elle possède un joyau d'art, l'église fondée par le pape Urbain, qui déjà avait été bien suffisamment restaurée. Il restait pourtant quelques morceaux que le racloir moderne n'avait pas touchés, mais à côté des parties neuves ces « *antiquités* » avaient un aspect noir, et probablement la fabrique a pensé qu'elles faisaient tort aux restaurations. Après avoir obtenu un subside du gouvernement, on s'est adressé à la générosité des fidèles pour la continuation du nettoyage et pour mieux convaincre le public c'est l'église elle-même qui, sur une grosse pancarte, parle aux passants à la première personne du singulier, ce qui ne laisse pas que de produire une impression un peu étrange. Elle déclare regretter que son fondateur ne soit plus vivant pour pousser lui-même les fidèles à la dépense et adjure en termes énergiques tous les hommes de bonne volonté à venir financièrement coopérer à l'œuvre de restauration.

Qu'est-ce qu'il peut bien y avoir encore à restaurer? se demande le passant naïf; après longues recherches nous croyons avoir trouvé : il y a une délicieuse statuette du XVe siècle qui conserve encore sa patine, ses lignes pures et intactes : pour qu'elle ne fasse plus tache il est nécessaire de lui donner un bon coup de grattoir. En attendant, pour contenter ce pauvre monument qui si ingénument réclame des restaurations, on fabrique des chapiteaux du style le plus pur et le plus ancien, et on remplace avec une ardeur inlassable ceux qui, pour quelques mutilations, ont cessé de plaire. Avis aux amateurs d'antiquités en solde.

*
* *

Exposition annoncée. — La *Ligue Maritime* nous prie d'annoncer que ses deux concours d'art (nous avons donné dans un numéro précédent le sujet du concours d'art décoratif) seront clos le 30 novembre prochain, et qu'une exposition publique des envois sera faite dans la semaine qui suivra.

*
* *

Au Musée Galliera. — L'exposition de la soie, qui eut un très vif succès, a été close le 28 octobre ; le Musée lui-même est maintenant fermé pour procéder au renouvellement général de son exposition permanente d'art appliqué. Les envois précédemment exposés peuvent être retirés maintenant, et les envois nouveaux seront reçus du 5 au 15 novembre. Le public commence à connaître le chemin de cet intéressant Musée grâce au dévouement avec lequel M. Quentin-Bauchart organise les collections qui sont confiées à sa direction éclairée.

*
* *

Un livre sur Henri Rivière. — On annonce pour une parution prochaine un ouvrage dont l'intérêt sera considérable : c'est un livre intitulé « *Henri Rivière, peintre et imagier* » qui est l'œuvre de M. Georges Toudouze ; ce sera une publication remarquablement soignée, avec de nombreux hors texte en couleurs, des planches en deux tons, des gravures en camaïeu, etc. ; le texte sera imprimé en caractères de Georges Auriol. Outre la haute valeur que présente l'œuvre si passionnante de Henri Rivière tant dans ses bois que dans ses estampes, il s'attachera à ce livre l'intérêt tout particulier d'une collaboration étroite entre Henri Rivière et Georges Toudouze, collaboration poussée jusque dans l'établissement matériel du volume et des tirages : ce sera un livre d'art dans toute l'acception du mot.

*
* *

La personnalité civile des musées départementaux. — M. le Président de la République, par un décret de 13 articles en date du 30 septembre dernier, vient de doter les musées départementaux de la personnalité civile dont était déjà possesseur le groupe des « Musées nationaux » (Louvre, Versailles, Saint-Germain, Luxembourg).

*
* *

Exposition rétrospective et moderne d'art russe. Au *Salon d'Automne* a été inaugurée une exposition d'art russe comprenant plus de 750 œuvres : on y remarque des icones d'abord, ensuite une fort curieuse collection d'œuvres appartenant au XVIIe et au XVIIIe siècles russes, en particulier des œuvres de Borovikovsky et de Levitsky, enfin une intéressante série de toiles modernes parmi lesquelles on remarque celles de Benoît, Kouspetov, Rœrich, Moussatov, Sérov, Maliavine, Vroubel, Korovine, Jon, etc., et des sculptures de Troubetzkoï et de Schoubine. Le public paraît fort intéressé par cette manifestation très neuve d'une âme aussi différente de la nôtre.

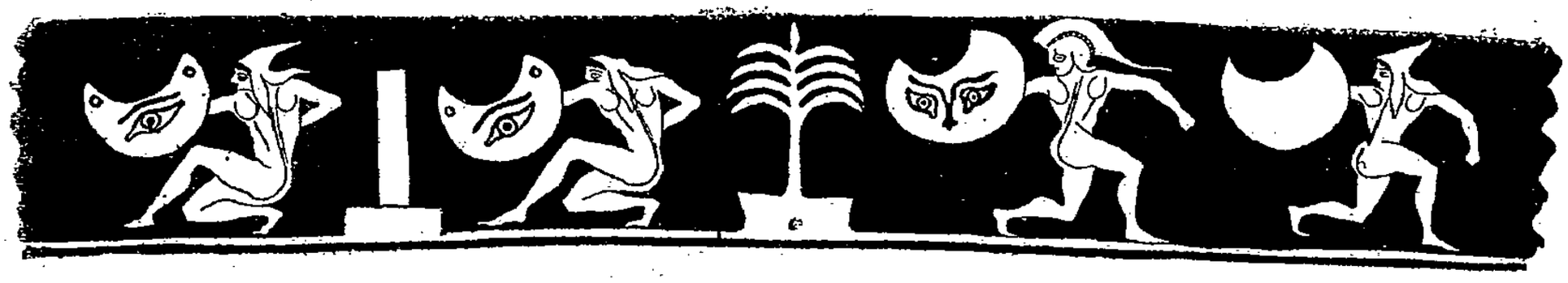
*
* *

Le Palais des Papes évacué. — Le ministre de la Guerre vient de faire évacuer le Palais des Papes à Avignon, qui depuis un siècle servait de caserne, ce qui naturellement a produit d'innombrables dégradations : c'est une nouvelle et importante victoire pour les défenseurs des monuments historiques.

L'Amateur.

Le Gérant : M.-A. DESBOIS.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS



LES TABLEAUX RESTAURÉS

De toutes les œuvres d'art, il n'en est pas qui aient été plus restaurées que les tableaux. Dès qu'un amateur achète un tableau, il se croit dans l'impérieuse nécessité de le laver, de le nettoyer, d'ôter le vieux vernis et les retouches dont ses précédents possesseurs s'étaient fait un devoir de l'orner : au besoin il lui paye un rentoilage complet ; une fois cette toilette achevée il le place enfin dans sa galerie, jusqu'au jour où un événement quelconque dispersant celle-ci, le nouveau propriétaire s'empressera de recommencer sur nouveaux frais cette petite opération. Donc chaque changement de main est pour un tableau l'occasion d'une restauration de plus.

Ceci est tellement entré dans les mœurs que les musées se sont vus entraînés par ce courant, et déjà assez portés à restaurer les antiques, se sont mis à restaurer les peintures : pour mieux faire ils se sont adjoints un restaurateur officiel chargé de mener à bien pour la satisfaction générale ces délicats travaux. De sorte que, à la boutade fameuse des Goncourt déclarant que « *ce qui entend le plus de bêtises au monde, c'est un tableau de musée* », il faut ajouter une phrase supplémentaire pour dire que ce qui supporte le plus d'infortunes, c'est encore ce même tableau de musée, décidément bien mal partagé.

Au premier abord, le public ne voit peut-être pas très bien ce qu'il perd à laisser retravailler les peintures qu'abritent les musées ; pour les statues, il comprend plus aisément que le grattoir, enlevant l'épiderme du marbre ou du bronze, trahit les intentions de l'artiste. Mais il faut aimer et connaître beaucoup la peinture pour comprendre ce que perd un tableau au plus simple lavage qui, sous prétexte de nettoyage, enlève les derniers glacis posés par les suprêmes coups de pinceau du peintre et ce je ne sais quoi d'aérien que l'ultime heure de travail met sur une toile véritablement inspirée.

Heureusement une vérité semble se faire jour dans l'esprit du public : c'est qu'une œuvre de grande valeur, même lorsqu'elle a reçu de graves blessures, ne peut pas et ne doit pas être restaurée ; chaque fois qu'on a essayé de le faire, le restaurateur sentant lui-même le contraste violent qu'il y

a entre les parties refaites et les parties anciennes, a été amené, malgré toutes les recommandations, presque malgré lui-même, à dissimuler de son mieux les raccords en faisant déborder son travail au delà des blessures qu'il avait à panser. Et voilà pourquoi dans tant de musées notre œil se sent douloureusement ému, sans que toujours nous sachions bien discerner exactement d'où vient notre malaise; et pourquoi aux yeux de la masse peu compétente tant de grands artistes, par des productions médiocres parce que restaurées, paraissent au-dessous de la réputation que leur ont faite leurs contemporains, les siècles et l'admiration des connaisseurs.

En exemple du danger de ces restaurations, nous citerons le tableau de Cranach de la vente Molinier : nous avons vu ce tableau dans l'état où il se trouvait lorsqu'il a été apporté d'Espagne, et ses blessures, tout en déparant un peu l'aspect général de l'œuvre, laissaient par contre dans tout leur charme et leur fraîcheur les parties conservées; mais cette manie universelle de retouche a fait que, à peine arrivé à Paris, il est passé entre les mains d'un restaurateur, et ensuite, ayant toujours présente aux yeux la première vision, le maquillage nous parut y avoir mis comme le masque d'une grimace sur un gracieux visage. Et cependant il y a des gens qui s'illusionnent au point de croire que tel ou tel restaurateur est arrivé à refaire les parties absentes d'un tableau « dans le style » du maître!

Que l'amateur dans sa galerie fasse retoucher, revernir et même un peu repeindre des toiles de second ordre, il est la première victime de son illusion, mais au moins il y trouve une satisfaction d'un ordre particulier en ornant les parois de sa galerie de toiles en bon état et d'une unité de tenue qui flatte son goût et son amour-propre. Mais puisque les musées sont là, non pour séduire une foule incompétente, mais pour lui apprendre des vérités, un règlement formel devrait être édicté qui interdirait de la façon la plus absolue, toute restauration d'une œuvre ancienne.

LE MUSÉE.

LE PALAIS MANSI A LUCQUES

Lucques est une des vieilles cités qui gardent le mieux, et le plus concentrés, le charme et le parfum de la Toscane. C'est un charme qu'à aucune époque on n'a plus profondément senti que dans la nôtre. Mais les voyageurs d'autrefois l'ignorèrent : le président de Brosses était trop spirituel pour le goûter. Il se souvint surtout de Lucques pour y avoir été mouillé jusqu'aux os : « Je n'aurais jamais imaginé, confesse-t-il, que dans un si petit état il pût faire une si grande pluie. » Il nous apprend aussi qu'à Lucques, aux Augustins, « il y a un petit trou qui va tout droit jusqu'en enfer... Je sondai ce trou avec une perche, ajoute-t-il, pour voir si l'enfer était bien loin, et ne lui trouvai qu'une aune et demie de profondeur : fort surpris de me voir si près de ce vilain séjour, je m'enfuis tout droit jusqu'à Pise ! » Ces impressions de voyage sont

insuffisantes. Malheureusement de nos jours, ni Taine, ni Paul Bourget n'ont parlé de Lucques, en sorte que le grand public français est mal instruit de la grâce raffinée de cette ville heureuse, et trop peu de voyageurs s'arrêtent à cette station, séparée des grandes lignes de chemin de fer. Pourtant c'est là, autant qu'à Pise, qu'est né l'art de la Renaissance. Les façades de Saint-Michel et de la Cathédrale, tout entières de marbres multicolores et sculptés, sont d'exquis chefs-d'œuvre de l'aube du XIII^e^ siècle, et depuis tant d'années elles se sont imprégnées de l'or pur du soleil de Toscane; le portail roman de la cathédrale — que le président de Brosses appelait « un portail gothique, curieux à force d'être mauvais » — est orné d'un des plus émouvants bas-reliefs de Nicolas de Pise. A l'intérieur, d'admirables tombeaux de Jacopo della Quercia et de Matteo Civitali et de beaux anges de marbre de ce sculpteur délicat dorment dans le silence religieux, qui environne la chapelle dorée du Saint-Voulct. Mais je ne veux pas m'attarder à tous ces trésors de la petite cité. Je ne décrirai même pas les rues, les palais, les maisons, dont les vieilles pierres racontent l'âme fière ou souriante des siècles qui les assemblèrent. Tout est plusieurs fois centenaire dans l'enceinte des remparts gazonnés, plantés de grands platanes. Et cependant tout est jeune dans la campagne environnante, « fertile et cultivée comme un jardin » disait M. de Brosses, et qui est bien, en effet, le clair jardin de la Toscane, planté d'oliviers argentés et de vignes d'or, et peuplé de blanches villas, dont la moins séduisante n'est pas celle que se construisit Pauline Borghèse, la sœur insouciante et belle de Napoléon.

Parmi les curiosités de Lucques, il en est une que ne signalent pas les guides et que ne visitent pas la plupart des voyageurs et qui cependant suffirait à retenir des heures ceux qui connaissent l'attrait puissant du passé : c'est le vieux et magnifique palais du marquis Mansi. Les palais ne manquent pas à Lucques, et tous ceux qui ont traversé la ville se rappellent au moins le rouge palais Guinigi, forteresse gothique que domine une haute tour crénelée au sommet de laquelle ont poussé comme par miracle quatre arbres verdoyants. Mais le palais Mansi, qui ne date pas du moyen-âge, est plus accueillant et plus pacifique. Somptueuse demeure, faite pour la vie seigneuriale, massive et puissante néanmoins comme tous ces orgueilleux palais de la fin de la Renaissance, il impose lorsqu'on arrive en face de ses hautes murailles noires et de sa lourde porte aux clous de fer, mais il attire dès qu'on en a franchi le seuil. Il attire d'autant plus qu'outre des salles luxueuses et superbes, il contient de vrais trésors d'art, et une riche collection des plus inattendues dans cette petite cité toscane : une collection de tapisseries et de tableaux des Flandres et des Pays-Bas.

A cette galerie, l'histoire donne une authenticité précieuse : au milieu du XVII^e^ siècle, un marquis Mansi épousa une hollandaise de la famille van Diemen. C'était une riche et nombreuse famille, dont l'un des membres avait été, vers 1635, gouverneur des Indes néerlandaises. La jeune fille qui s'exila des Pays-Bas pour venir mener une vie opulente et brillante en ce palais toscan, apporta dans sa dot cette abondante collection de toiles et de tapisseries : depuis son mariage, elles n'ont pas quitté les murs de ces salles.

De la voûte d'entrée, le visiteur pénètre dans une énorme antichambre dallée où d'anciennes chaises à porteurs, rehaussées d'or, attendent les ombres légères des marquises d'antan. Puis un grand escalier de pierre se déroule et conduit lentement jusqu'à ce premier étage d'une hauteur de plafond démesurée que les italiens appellent *piano nobile.* Une élégante loggia à arcades parées de pampres domine la cour, où un marbre antique rongé par le temps et la pluie décore une fontaine. C'est sur cette loggia que s'ouvre la grande salle de bal, la salle d'honneur du palais. Elle est délicieusement italienne : c'est un exubérant décor d'opéra, d'une grandiloquence naïve et savoureuse. Toutes les murailles et tout le plafond, de la cimaise à la clef de voûte, sont peints à fresques, — fresques désordonnées et géantes, qui agrandissent encore l'immense vaisseau en y ouvrant la perspective d'un Olympe peuplé de dieux. On voit sur ces murs le jugement de Pâris et l'incendie de Troie, puis des aegypans parmi des colonnes grecques qui soutiennent des entablements colossaux, cime imaginaire d'un temple hypèthre, au-dessus duquel on découvrirait le déroulement nuageux d'un ciel d'apothéose où Hercule monte vers Jupiter environné de tous les dieux et de toutes les déesses...

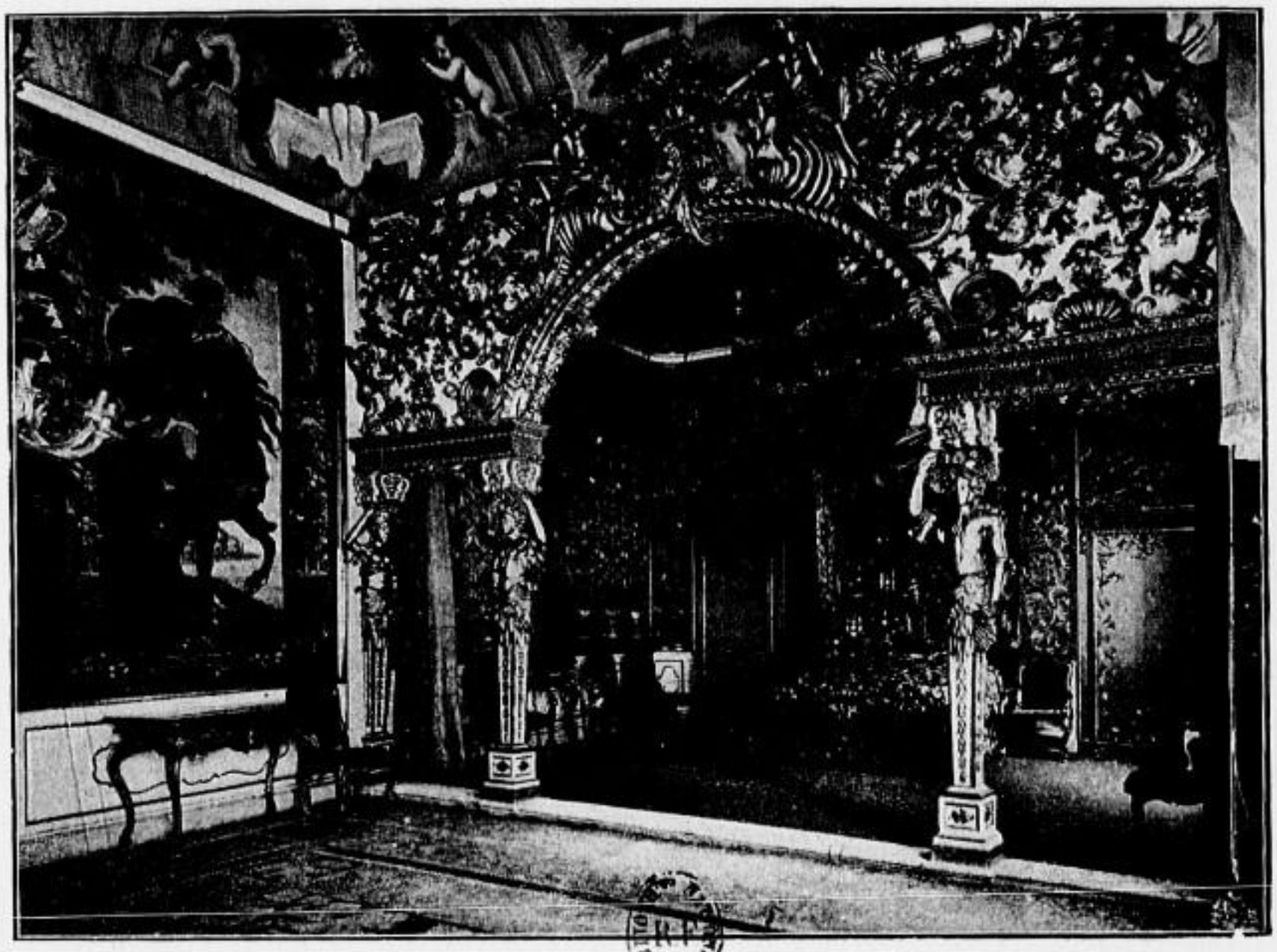
Mais, dans un angle de ce salon mythologique, se dérobe derrière une porte minuscule et secrète une petite chapelle, humble, obscure, surbaissée, où l'on a pu dresser pourtant un autel : si rien n'est plus inattendu, rien peut-être n'est plus caractéristique de l'âme italienne que cette invisible présence d'un oratoire chrétien dans un évidement de la muraille qui ferme cette salle profane. C'est la même âme, ambiguë et conciliante, qui au Vatican a mêlé les martyrs et les faunes aux voûtes des *Appartements Borgia,* qui a juxtaposé dans la *Chambre de la Signature* la *Dispute du Saint-Sacrement* et le *Parnasse,* et qui a fait protéger et perpétuer par les papes, même les plus pieux, les saturnales du carnaval romain.

D'une autre salle de danse, aux dorures plus sobres et décorée de trois immenses glaces anciennes et de cinq lustres éblouissants de cristal, on passe aux appartements plus intimes qui dominent l'étroite rue médiévale : l'intimité n'en est que relative, car tous les plafonds en sont peints de fresques

exubérantes et tous les murs sont tendus de ces tapisseries flamandes qu'une Van Diemen porta dans sa dot à un Mansi. Ce sont des tapisseries à personnages plus grands que nature qui déploient toute la fougue gesticulante dont les ardentes créations de Rubens sont pleines, et le sujet seul nous révèlerait quel siècle, fécond en anachronismes érudits, les a imaginées : elles représentent l'histoire d'Aurélien. Voici le festin des noces d'Odénath et de Zénobie, la rencontre d'Aurélien et de la reine de Palmyre, leurs aventures, Aurélien blessé, Aurélien sur son cheval regardant s'éloigner la galère dorée de Zénobie, puis le triomphe d'Aurélien. Toutes ces scènes sont traitées dans un style enflé et superbe. Mais autour des personnages géants se déroulent les plus élégantes bordures de fruits, de fleurs, de coraux, parmi lesquels volent des oiseaux et des amours. Ce luxe flamand convient à ces salons italiens : c'est l'alliance de ce que l'art a produit de plus théâtral et de plus riche. Les merveilleux lustres en verre de Venise et aux portes les lourdes tentures de velours vert à applications de soie, rehaussées du blason des Mansi, jumeau de celui des Médicis, ajoutent encore à l'emphase de la décoration. Dans un des salons toutefois, des dessus de porte en gobelins du XVIII^e^ siècle d'une grâce nuancée et charmante jettent une note délicate qui n'est pas perdue dans ce concert sonore.

De vieux meubles hollandais, bureaux, fauteuils, pendules, des chinoiseries importées au XVII^e^ siècle et des statuettes en biscuit de Vienne voisinent dans ces pièces avec l'imposant mobilier italien de style baroque. Mais où le baroque règne avec la pompe la plus éclatante et la plus audacieuse, c'est dans cette curieuse pièce qu'on appelle la *Chambre des Époux*. Là s'achève la suite des tapisseries qui nous content l'épopée d'Aurélien. Une énorme arcade portée par quatre cariatides de bois doré et surchargée des plus étincelantes dorures et des rocailles les plus folles précède l'alcôve, une alcôve grande à elle seule comme un salon et toute tendue de la plus somptueuse et de la plus rare étoffe ancienne, un satin d'or rehaussé de guirlandes et de rinceaux en applications roses, vertes et bleues et de tout un décor complexe où des vases, des fruits, des oiseaux sont brodés en soie. Entre deux portes couvertes de dorures, se dresse le lit : c'est un lit triomphal que drape la même étoffe merveilleuse et que recouvre un dais de velours brodé.

Quelle extraordinaire idée de l'âme théâtrale et royalement fastueuse de nos ancêtres du XVII^e^ siècle nous donne cette *chambre des Époux*, la moins intime qu'on puisse imaginer, faite pour la parade à grand spectacle, comme le sont d'ailleurs les églises italiennes de ce temps ! Si nous ne savons plus entrer dans un tel état d'âme, il nous éblouit pourtant comme les contes de



LA CHAMBRE DES ÉPOUSÉES AU PALAIS MANSI (XVII^e SIÈCLE)

J. WEENIX, NATURE MORTE

fées de notre enfance : c'est dans ce décor que nous imaginerions volontiers les noces du prince Charmant et de la Belle-au-Bois-dormant. Aujourd'hui nous n'envions plus ces magnificences désordonnées, mais nous en comprenons le lyrisme, dont nous savons sourire.

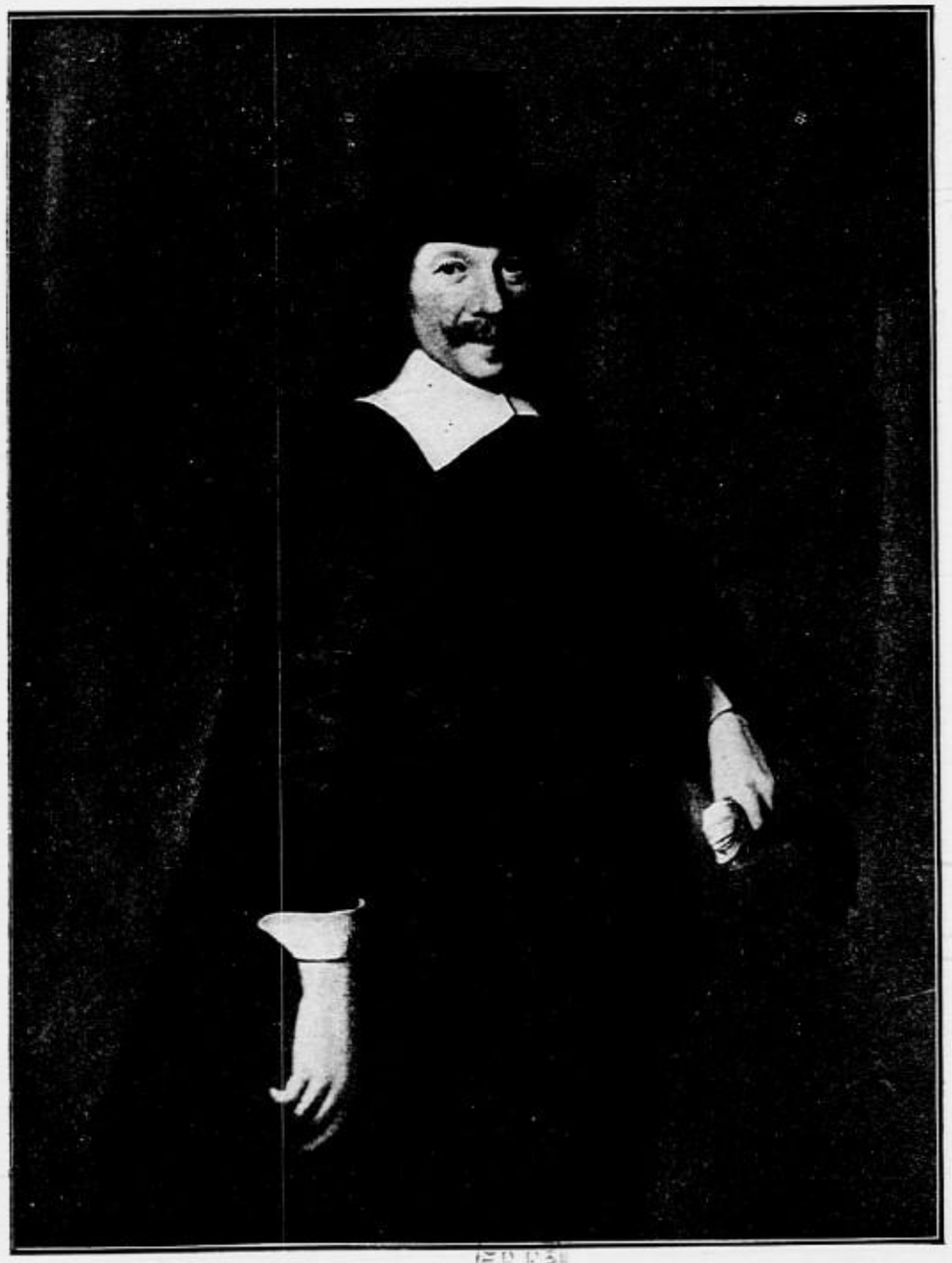
Toutefois, lorsqu'on sort de ces appartements héroïques pour visiter l'aile où sont exposés les tableaux hollandais et flamands, l'impression change brusquement. Après cette fanfare du *baroque* italien, voici les minuties des petits maîtres du nord. Sans doute on y retrouve quelques grandes toiles : une Sainte Famille imitée de Van Dyck, une robuste et grasse pastorale dans la manière de Rubens, et parmi les œuvres italiennes un Martyre de Sainte-Agathe du Dominiquin, très bolonais. Mais la richesse de cette galerie est composée par les nombreuses œuvres, d'un art sobre quoique curieux du détail, peintes sous le ciel nuageux des Pays-Bas. La plupart appartiennent au milieu du XVII^e^ siècle. Un triptyque, une *Adoration des Mages* attribuée à Lucas de Leyde, n'est qu'une exception archaïque. De nombreux paysages rappellent les ciels mélancoliques et nuancés du nord : tels deux Van Goyen où de blêmes nuages semblent fuir au souffle du vent de mer, tels un Backhuysen, un Karel du Jardin, un Pinaker. Si ces toiles rappelaient à la jeune marquise Mansi la grâce voilée du ciel natal, d'autres, comme cette *Étable* de Berchem, lui montraient le charme que des peintres migrateurs du nord avaient trouvé à cette molle Italie où elle venait vivre. Il y a quelques artistes des Flandres, dont les œuvres sont rares et dispersées, qu'on ne juge bien que là, comme Christophe van der Lamen, peintre consciencieux, exact, délicat, adroit coloriste, qui illustra de jolies scènes de la vie mondaine des Pays-Bas, pour celle qui allait mener la vie seigneuriale de Toscane. Breughel d'Enfer, fils et imitateur de Pierre Breughel le vieux et frère aîné de Breughel de Velours, est mieux représenté au palais Mansi que partout ailleurs : ses grandes scènes de noces, de festin, de carnaval, de foire sont amusantes et vivantes ; une autre scène de patinage, de dimensions plus petites, est d'un pittoresque délicieux : sur ce canal gelé où est échoué un bateau plat, entre une maison et une église couvertes de neige, parmi ces arbres décharnés et sous ce ciel aux lourds nuages froids et gris, une foule élégante, mêlée de masques, évolue gaîment jusque vers le pâle horizon de brume. La peinture est précise et vraie, et je suppose que, rassasiée de soleil et de couleurs, la néerlandaise, devenue lucquoise, aura plus d'une fois évoqué avec tendresse devant cette jolie œuvre les hivers familiers à son enfance.

Les tableaux de natures mortes ne manquent pas non plus : il en est un

dans la manière d'Hondekoeter, le peintre des coqs, et un autre, exquis, de J. B. Wenix, gendre de Hondekoeter et célèbre *italianisant* : c'est, dans une allée de parc, un entassement de gibier tué à la chasse, lièvre au poil nuancé et doré, faisans, perdrix et grives ; au-dessus, autour d'un grand vase de marbre sculpté, tournoient des oiseaux effrayés ; au fond se déroule toute la délicieuse perspective d'un parc italien planté de cyprès ; des parterres d'eau y miroitent environnés de statues et séparés par de grands portiques ; sur l'un des bassins, des cygnes nagent noblement autour d'une fontaine où rêvent trois déesses de marbre : aux environs de Lucques, à Segromigno, le parc de la villa Mansi est dessiné selon la même ordonnance. Aucun tableau ne décorerait mieux la salle à manger de cette demeure seigneuriale.

Je ne puis pas citer toutes les œuvres intéressantes, comme un grand paysage conventionnel, très caractéristique du talent de Lingelbach, un *Actéon* dans un décor verdoyant et quatre vues de cités antiques d'un élève du Poussin, une *Tentation de Saint Antoine* de Civetta, un paysage peint sous l'influence de Rembrandt, orageux et pathétique, puis des œuvres plus anciennes de l'école italienne, une *Sainte Famille* attribuée à l'élégant Pierino del Vaga, une copie de Corrège, etc. Je ne m'arrête qu'aux tableaux les plus remarquables de la galerie : deux très beaux portraits hollandais et une charmante *Vierge* du Francia.

Les deux portraits sont ceux des parents de la jeune marquise Mansi, née van Diemen ; au palais Mansi, on les attribue à Terburg : je doute que cette attribution soit justifiée, car, si Terburg, en même temps que ses minutieuses scènes d'intérieur, a peint de nombreux portraits et de grands groupes comme sa fameuse *Paix de Munster*, il a toujours détaillé avec un heureux souci le vêtement de ses personnages et les a toujours étudiés dans des attitudes élégantes et vivantes. Or, ici, dans ces deux grands portraits, la pose est la plus simple possible et le vêtement traité avec négligence : évidemment l'excellent portraitiste qui a peint les visages a laissé à un de ses élèves le soin de peindre la robe et le justaucorps, car la précision sèche et machinale avec laquelle sont traitées les dentelles et les étoffes, n'est pas le fait d'un maître, surtout d'un maître qui, comme Gérard Terburg, a tant aimé le jeu des lumières sur les dentelles les plus fines et sur les plis des soies, des velours, des brocarts les plus riches. Je pense plutôt devant ces œuvres graves et fortes à un maître sobre, précis et savant comme Jan Miense Molenaer de Harlem ou comme Anthoni Palamedes. Quoi qu'il en soit, ces visages rigoureusement dessinés sont peints avec une couleur savoureuse et délicatement nuancée, un modelé d'une vérité, d'une netteté et d'une distinction parfaites. Quelle vie, méditative et calme, se concentre dans les yeux francs et le



PALAIS MANSI. — TABLEAUX HOLLANDAIS. — PORTRAITS DE DEUX PERSONNAGES DE LA FAMILLE VAN DIÉMEN

demi-sourire de l'homme, dans la physionomie douce, aimable et tendre de la femme, au beau front pur, aux lèvres fines qui décèlent l'extrême bonté! Cet art, d'une si noble tenue, nous émeut et nous retient par sa simplicité même, par sa grâce naturelle et subtile, par sa conscience qui est la raison intime de son exactitude éloquente.

La *Madone* de Francesco Francia nous ramène en arrière, à l'aurore du XVI^e^ siècle. On sait en effet que le Francia, d'abord orfèvre et médailleur, ne se voua uniquement à la peinture que sur le tard et que son talent fut docile aux influences ambiantes. Son *Annonciation* du Musée de Latran est encore une œuvre de *quattrocentisto*. Mais dans le joli tableau du marquis Mansi nous nous rendons compte qu'il a subi l'influence de Raphaël, son ami plus jeune que lui de trente ans. Sans doute le Francia n'est ni un créateur, ni un maître de premier rang, quoiqu'il ait fondé l'école de Bologne : mais, peintre consciencieux, artiste sincère et pur, âme sensible et paisible, il sait attirer les yeux et toucher doucement le cœur. Ainsi nous touche-t-il à la galerie Mansi : drapée dans sa robe et son ample manteau sombre, aux tons bleu et rouge foncés, la Vierge qui, de ses longues mains aux doigts trop frêles, tient l'enfant Jésus bénissant, nous séduit par son charme pensif et sa molle mélancolie; j'aime son visage à la fois rose et ivoirin, et j'adore le paysage transparent qui, derrière elle, baigne dans une blonde lumière : cours d'eau capricieux, arbres fins dont les minces rameaux se courbent au vent tiède, petite cité dormant entre son château aux grandes tours et sa petite église emprisonnée dans les lauriers, collines bleuâtres du lointain horizon sur qui pose le ciel tendre. Lorsque l'on quitte le puissant palais, cette vision discrète poursuit le visiteur. Le long de la galerie que bordent des *barbaresques* géants en bois doré, coiffés de plumes et portant de grandes lampes, ou lorsqu'on descend l'escalier magnifique, ou lorsqu'on franchit le seuil, orné de lanternes aux admirables potences de fer forgé, le regard tranquille des deux portraits hollandais et la pieuse douceur de la *Madone* du Francia hantent plus peut-être que la luxuriante féerie des salles peintes à fresque, des salons tendus de tapisseries aux figures colossales et gesticulantes, de la *Chambre des Époux* étincelante de bizarres dorures et de soies merveilleuses. C'est que ces splendeurs théâtrales sont d'un autre siècle dont l'emphase amuse et dont la grandeur impose, mais dont l'âme nous reste étrangère; tandis que le sourire pur et rêveur de la Vierge qui nous tend son enfant et la gravité pensive de deux vivants portraits touchent toujours notre cœur : ne contiennent-ils pas toute la grâce intime des sentiments les plus humains et les seuls éternels?

JEAN DE FOVILLE.

GABRIEL TOUDOUZE

ARCHITECTE ET GRAVEUR

7 FÉVRIER 1811 — 25 MAI 1854

(Suite et fin)

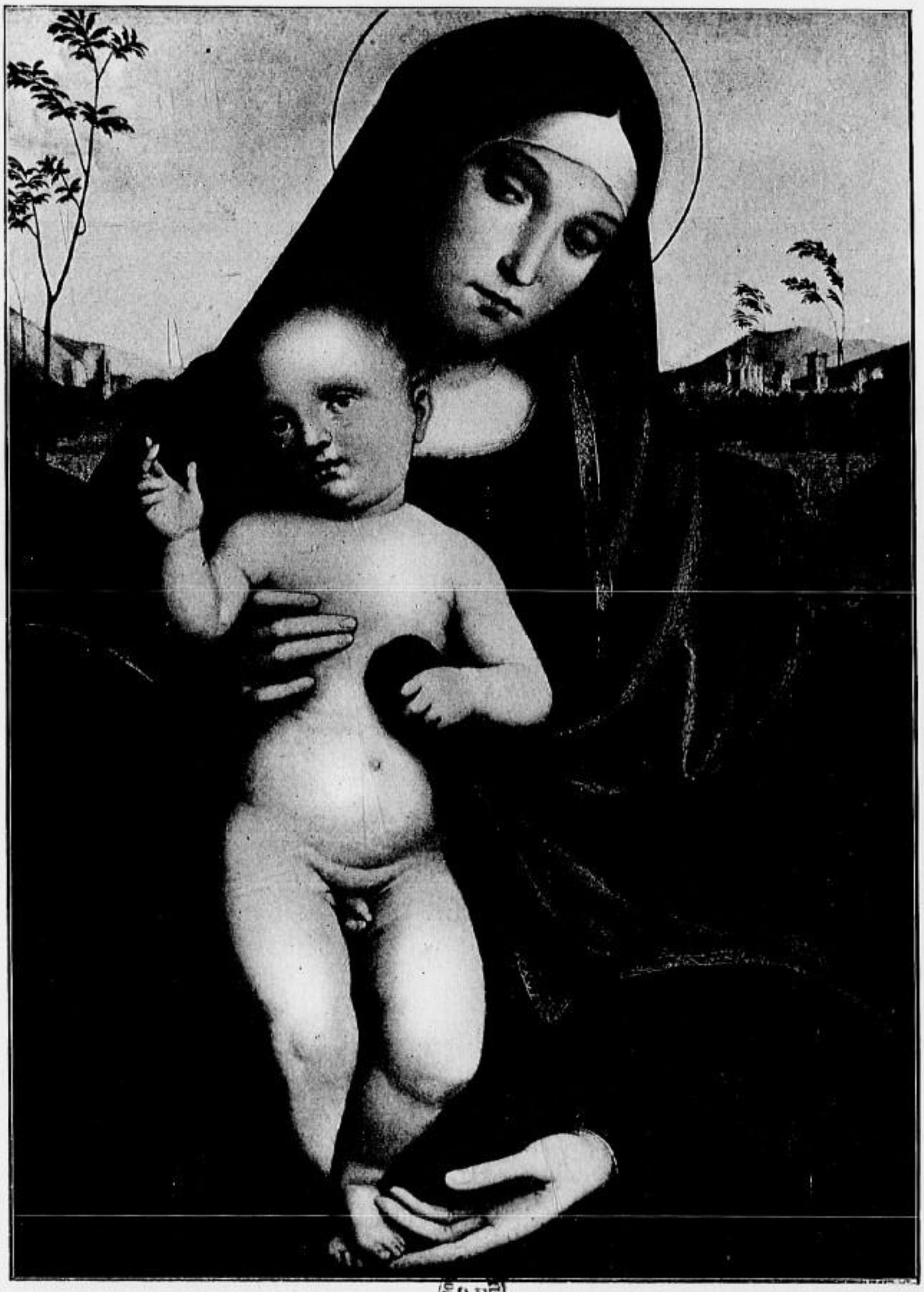
VII

LES CROQUIS ET LES MOTIFS DÉCORATIFS

CHIMÈRE (CROQUIS D'ALBUM)

La dernière caractéristique du talent si généralisateur de Gabriel Toudouze doit se chercher dans un domaine qu'il explora avec passion, celui des motifs décoratifs, et les nombreux documents que j'ai classés sous cette rubrique, confrontés avec ceux que j'ai signalés en cours d'analyse, achèvent de dessiner la physionomie très personnelle et tout originale de l'artiste, et de montrer ses liens de parenté étroits avec les représentants de la véritable Tradition.

L'époque contemporaine en effet a rendu à l'Art un assez mauvais service en faisant de chaque forme de l'expression artistique un petit domaine à part, une petite autocratie autonome : *disjecta membra...*; ce goût des chapitres, ce besoin des cloisons étanches, cette impérieuse nécessité, toute factice, des séparations illusoires, est un signe des temps, la marque d'un abaissement intellectuel de l'esthétique, caché sous la parure brillante et trompeuse d'une surproduction formidable. Pour être masqué, le mal n'en est pas moins profond et le danger réel. Les Salons anciens, par une classification commode peut-être, mais contraire aux réalités de la vie, ont habitué le public à considérer l'aspect Peinture en des salles spéciales, l'aspect Sculpture en des halls organisés, et à dédaigner l'aspect Architecture et l'aspect Art Décoratif relégués dédaigneusement en des sous-sols obscurs ou sur des galeries désertiques. Nos contemporains sont arrivés à se figurer que chacune de ces formes artistiques se suffisait en soi, avait en elle-même sa raison d'être totale et sa fin exclusive. Et l'erreur, chaque jour accrue, transformant en compétition desséchante, la logique, la traditionnelle, la nécessaire collaboration, a bouleversé brutalement l'ancienne unité, pour le grand désarroi du développement esthétique de notre race. Le résultat navrant s'en trouve à chaque pas



PALAIS MANSI. — FRANCESCO FRANCIA. — MADONE

violemment accusé par les inharmoniques contrastes, par les antinomies bizarres dont regorgent les monuments publics de construction récente.

Le nouveau venu *Salon d'Automne*, au nom de la vie, a essayé de réagir contre ces pratiques erronées et a tenté de reconstituer une vision moderne de l'Art un et indivisible, en présence de l'hostilité narquoise des groupements organisés. Vigoureusement approuvée de ceux qui ont le sens droit du Passé, de l'Histoire, la tentative devait nécessairement produire sur la masse le même effet d'étonnement que les généreux vins naturels produisent sur des buveurs intoxiqués de liquides à sous-entendus chimiques. Mais elle ne sera pas inutile, et bien au contraire féconde elle rapprochera les hommes de bonne volonté de la compréhension traditionnaliste de la Beauté.

En effet, l'Art, reflet harmonieux de l'Univers que les artistes ont mission de lire dans le grand miroir de la Nature, est, comme son modèle, une complexité et n'atteint vraiment à la hauteur de sa mission sociale que s'il respecte cette complexité. Comme pour l'art égyptien et l'art grec, ce fut la grandeur de l'art français au moyen âge que de bien répondre à cette nécessité à tous les degrés; et c'est la dangereuse erreur du nôtre de s'être mis en révolte contre toutes les hiérarchies et toutes les harmonies en dépit des efforts de certains très grands maîtres pour faire revivre l'amplitude majestueuse de l'unité esthétique.

Par son culte pour cette unité esthétique qu'il sentait indispensable, Gabriel Toudouze s'affirmait bien le descendant direct des maîtres d'œuvre du moyen âge français : comme eux il voyait dans l'architecture l'art royal et suprême, l'art de calcul, de force et de grandeur qui a pour mission de construire aux hommes des demeures en rapport consanguin avec les panoramas qui les doivent encadrer. Sculpture et peinture, comme aux grands siècles défunts, lui apparaissaient les décorateurs nécessaires de la masse architectonique, imbus des mêmes principes, obéissant aux mêmes lois, traduisant les mêmes pensées, répondant aux mêmes nécessités et vivant de la même vie. Quant aux arts péjorativement désignés du nom de décoratifs, ils lui semblaient la dentelle précieuse que, suivant des idées identiques, de délicats joailliers ciselaient joyeusement pour parer le colosse. Et l'édifice entier, fruit d'une pensée raisonnée, œuvre d'un seul cerveau dominant tous les autres, produit magnifique d'une génération enfantant son idéal, se dressait pour lui dans la splendeur auguste de son rayonnement, sans qu'une dissonance troublât son harmonie, sans qu'un défaut violât son unité, véritable microcosme, résumé de la Nature vue à un moment donné par une certaine race à travers un certain tempérament dans la joie créatrice d'une heure fugitive, — bible

auguste, livre de pierre dressé sur la route des âges pour l'enseignement des postérités.

Ces définitions philosophiques de l'art, définitions dont il cherchait les termes dans une étude approfondie de l'histoire, étaient une des préoccupations favorites de Gabriel Toudouze. Fréquemment sa pensée revenait sur ce sujet passionnant, et d'une brève note jetée deci delà il traduisait ses opinions sur le véritable rôle de l'architecture. D'après ses réflexions trop souvent incomplètes, au hasard des idées inscrites en passant sur un coin de page, il paraît avoir été préoccupé de voir l'architecture banalisée échapper de plus en plus aux lois d'éternelle vérité historique pour suivre de faux principes indûment proclamés seuls justes par les théories officielles.

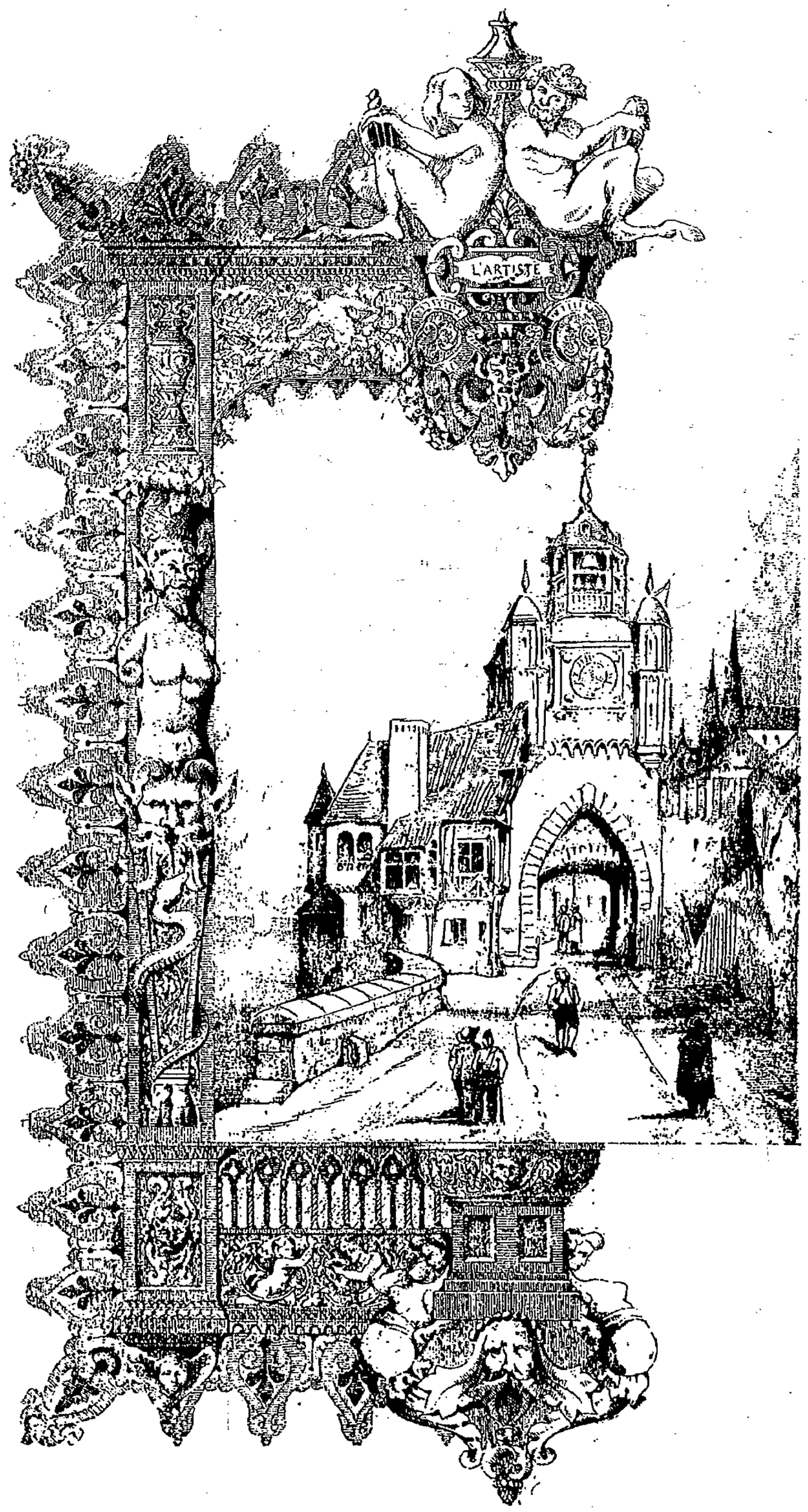
C'est ainsi que sur le coin d'un calque j'ai découvert cette phrase : « *Les anciens peuples étaient pasteurs, agriculteurs ou chasseurs. Les premiers créèrent la tente, les seconds durent construire la cabane, les troisièmes habitèrent les grottes ou l e cavernes. De ces variétés d'habitations naquirent les divers systèmes de construction.* »

Ailleurs j'ai relevé cette note hâtive : « *En architecture, deux principes doivent dominer tous les autres : l'un positif, nécessaire, comprend les conditions de solidité, de salubrité et de commodité ; l'autre arbitraire et subordonné au premier, variable suivant les temps et les lieux, s'appuie sur la beauté.* »

Partant de ce point de vue historique qui fut celui des Ictinos et des Phidias, des Jean de Chelles et des Pierre de Montereau, Gabriel Toudouze, de l'étude des grandes masses architecturales ne pouvait séparer celle des détails infinis de décoration qui en sont l'éblouissante, la précieuse parure. Et au cours de cette étude nous l'avons vu chaque fois attiré, retenu, séduit par le menu détail d'une colonnette ou d'une porte, d'un arceau ou d'un bas-relief, d'une balustrade ou d'une ogive, autant que par l'ensemble de l'édifice.

Aussi ces relevés, les uns hâtifs, les autres précis, fouillés, abondent en son œuvre et tous ceux qui n'ont pu recevoir une attribution géographique assurée, ont été ainsi réunis en un dossier à part. Ils constituaient d'ailleurs pour l'artiste une riche bibliothèque aux détours de laquelle il se mettait à fouiller dès qu'un travail original retenait sa pensée et d'où il tirait les ornements délicats dont il voulait faire un encadrement tel que celui, inachevé, que nous extrayons de ses cartons, ou les changeants motifs dont il commençait à orner cette *Imitation de Jésus-Christ* que sa femme devait terminer.

En même temps un sûr sentiment de la vie le contraignait à animer ses eaux-fortes de personnages ou au moins d'êtres animés ayant par leurs physionomies, leurs gestes, leurs actes, un rapport direct avec le paysage ambiant



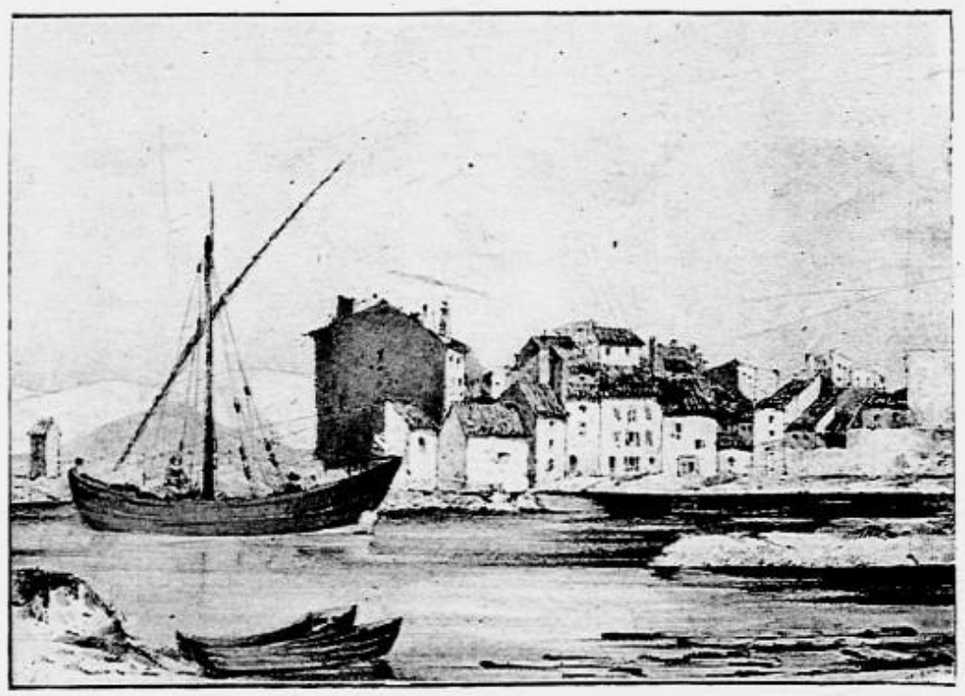
GABRIEL TOUDOUZE. — PROJET D'ENCADREMENT INACHEVÉ
(DESSIN A LA PLUME)

ou le monument représenté. Aussi ses planches se peuplent de personnages que ce soient Assise, les tombeaux des Khalifes, la fontaine de Saint-Jean-du-Doigt, ou d'animaux comme les vautours du tombeau d'Absalon. Personnages et animaux, pour les reconnaître il suffit de feuilleter ses carnets de notes qui abondent en légers croquis, scènes de passage cueillies au vol d'un trait de plume ou d'un coup de crayon, répertoires d'attitudes, de types, de costumes parmi lesquels aidant ses souvenirs il n'avait plus qu'à choisir pour fixer son rêve sur la plaque de cuivre et le préciser avec le sentiment de la chose vue.

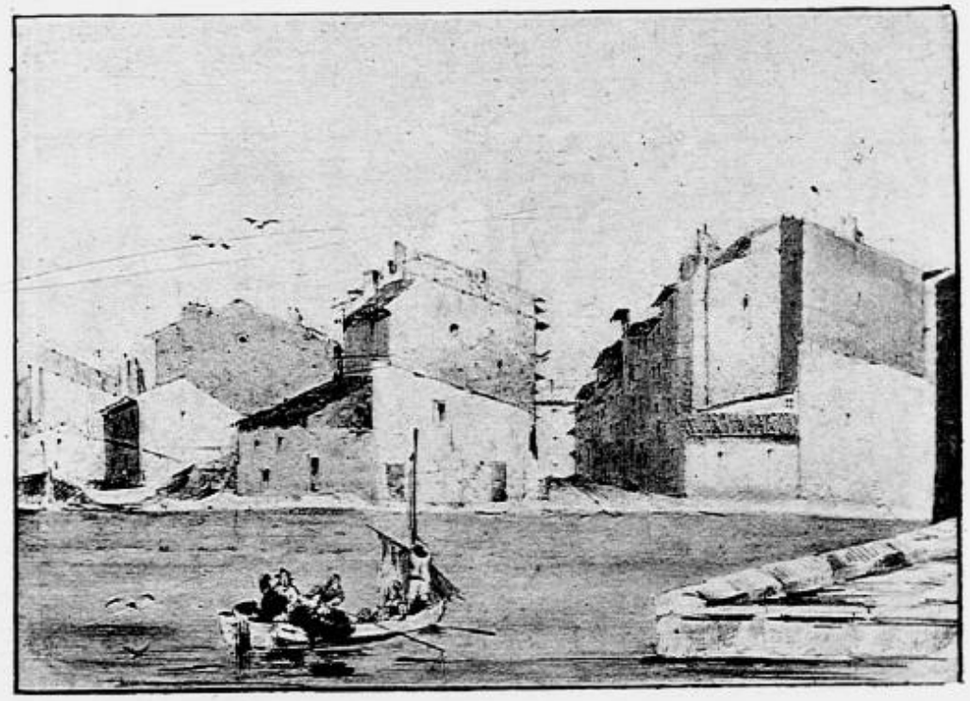
CROQUIS D'ALBUM

Et en la constitution de ce dossier, comme en cette recherche des documents, il se révélait bien le descendant direct de ces merveilleux artistes de notre France médiévale où un Villard de Honnecourt, au hasard de ses voyages, réunissait ainsi les mille motifs qui devaient aider à ses créations futures.

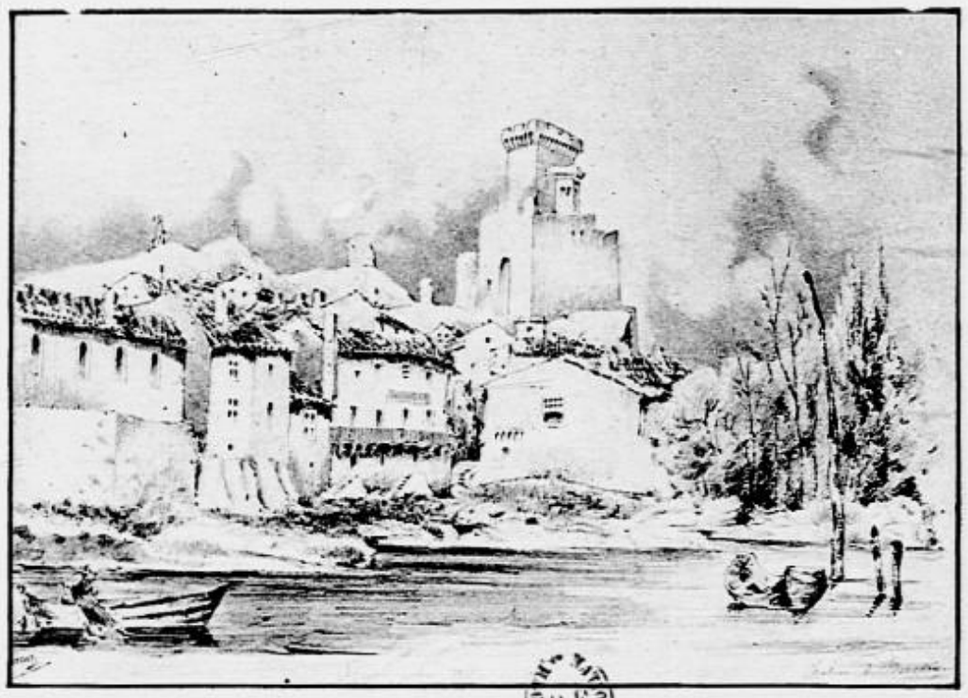
Rarement champ de travail avait été ensemencé plus abondamment et plus soigneusement, faisant pressentir les richesses d'une moisson qui ne pouvait tarder à lever brillamment.



A. — LES MARTIGUES (29 NOVEMBRE 1836)



B. — LES MARTIGUES



C. — CHATEAU DE BEAUCAIRE (10 NOVEMBRE 1836)

D. — ARLES : RUINES DU THÉATRE ROMAIN (4 NOVEMBRE 1836)

A TRAVERS LE MIDI DE LA FRANCE. — CRAYONS DE GABRIEL TOUDOUZE (BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES)

CROQUIS D'ALBUM

Elle n'a pas levé la moisson si laborieusement, si énergiquement préparée, elle ne lèvera jamais et l'immense travail, auquel ce grand travailleur avait donné vingt années de sa vie, est resté et restera improductif. Car la vie d'un intellectuel peut se diviser en périodes assez nettes : de la naissance à la vingtième année c'est l'éveil à la vie, la marche de l'enfance á la virilité par l'adolescence; de vingt ans à quarante c'est la recherche des matériaux, les premiers essais, la pose des fondations de la maison qu'on rêve, les tentatives plus ou moins hardies, la prise de possession de soi-même, de son art et de l'existence. A partir de quarante ans c'est la production forte, saine, vigoureuse, la production qui compte, les œuvres qui restent. Et ce fut à quarante-trois ans, au début de cette période heureuse que la mort impitoyable enleva Gabriel Toudouze au moment précis où, après les joies robustes du travail pour lui-même, il allait goûter celles de la régulière production.

Épris de son art par conviction profonde, raisonnée, enthousiaste, Gabriel Toudouze n'était pas de ceux que stigmatisait Goncourt en parlant des gens « *qui font de l'art pour faire un métier et qui marchent dans les souliers éculés de quelque vieille gloire bien sage.* » A défaut de ses notes dans lesquelles largement il épanche ses idées, son œuvre dessinée, peinte ou gravée suffirait à montrer qu'il était un indépendant parce qu'il était un convaincu, et que son éloignement tant soit peu ironique pour les théories officielles provenait précisément de l'ardeur et de l'originalité de ses conceptions personnelles. Certes dans la cohue des appétits il ne fut jamais et il n'eut jamais été de ceux qui cherchent à parvenir en quémandant opiniâtrément, comme cela est fréquent de nos jours, les boutons de tous les mandarinats possibles; et l'énergie avec laquelle à tout instant il ne manqua jamais de flageller ce genre d'escalade ne l'eût pas rendu tendre pour les intrigues où sombrent aujourd'hui tant de convoitises prétendues artistiques. D'ailleurs l'étude de l'histoire lui avait fait toucher du doigt toute l'inanité des prétentions esthétiques officielles.

Il avait de l'art une conception hautaine et généreuse qui n'est plus guère de mise aujourd'hui et qu'a remplacée une compréhension utilitaire infiniment plus pratique au point de vue des places, des récompenses et des honneurs, mais dont la valeur intellectuelle est plus que discutable. La sienne était celle des grands artistes d'autrefois, des vrais maîtres, ceux qui travail-

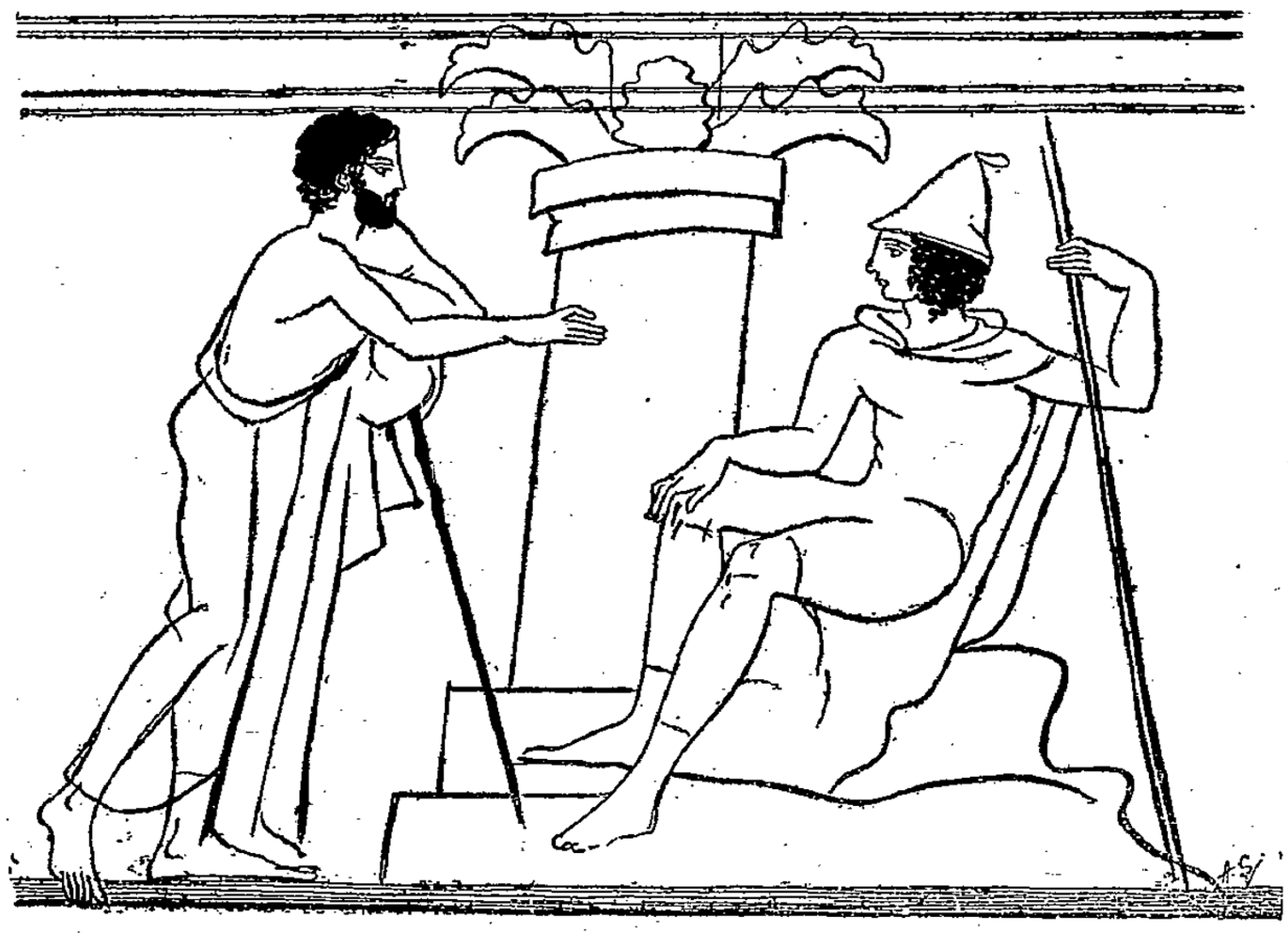
laient pour les joies fortes que procurent le travail et l'effort créateur, et non pour gagner des croix ou des médailles. Il ne reconnaissait d'autres lois que celles de la logique « *Les seules lois obligatoires dans les arts*, écrivait-il, *sont celles de la nature et celles de notre essence. Les principes de la beauté, de l'imagination, du sentiment, voilà les pouvoirs légitimes qu'il est nécessiare de respecter et devant lesquels le génie lui-même se prosterne la couronne au front.* » Que nous voilà loin des petites combinaisons du plus grand nombre de nos contemporains!

J'ai dit ce qu'en particulier il pensait de l'architecture considérée par lui comme le maître art, pivot et raison d'être de toute la conception esthétique d'une race et d'une époque, influencée par l'ethnique, la géologie, la géographie, le climat de la terre, par la vie, la politique et les idées métaphysiques des hommes, en un mot régie ensemble par la Nature et par l'Humanité, et dans la succession des heures transitoires fixant successivement en des bibles de pierre les réactions éphémères de l'une sur l'autre. Il voyait d'un coup d'œil l'ensemble et le détail; avec une joie profonde il savait reconnaître la raison d'être de chacun des détails dans ses rapports intimes avec le monument tout entier, il sentait par intuition d'artiste et il aimait se prouver à lui-même par déduction de savant qu'il n'était si petite moulure à laquelle l'architecte n'eût, de haute envergure, assigné son rôle et dont l'absence n'eût fait un trou criard alors que sa présence était si nécessairement organique que (critérium décisif) les indifférents qui passent ne songent point à s'en étonner et à l'admirer. Il avait le sens, oublié ou plutôt déformé de nos jours, de la vraie hiérarchie des arts : car il y a une vraie et une fausse hiérarchie comme il y a une vraie et une fausse tradition, et ce sont, dans la curée des appétits modernes dissimulés sous le masque emprunté de soi-disantes convictions esthétiques, les termes inexacts qui triomphent de nos jours, par ignorance vraie ou feinte des nécessités de la Nature et de la Tradition.

Gabriel Toudouze avait précisément au plus haut degré ce double sens de la Vie et de l'Histoire qui fait le grand artiste et qui le rend si rare : et c'est en cela que par son œuvre, même inachevée, il est et peut rester, ce qui est l'éloge suprême, un exemple.

GEORGES TOUDOUZE.

GABRIEL TOUDOUZE. — PAGE DE CROQUIS A LA PLUME CONSACRÉS EN PARTIE AUX AVENTURES DE SANCHO PANÇA



La Voix des Ruines

VOLNEY A PALMYRE

Dans un précédent numéro, on rappelait la phrase fameuse d'un philosophe, résumant dans cette énergique formule concise « *Le spectacle, c'est le spectateur* » toute la psychologie de l'émotion artistique, laquelle est une affaire toute subjective et personnelle, et varie avec chaque race au cours des temps, avec chaque nation dans le même temps suivant les fatalités géographiques, les évolutions politiques, les croyances religieuses et les systèmes philosophiques, avec chaque province dans la même nation, avec chaque homme dans la même province. Ainsi l'émotion artistique est toujours en quelque sorte individualiste, qu'elle soit l'aspiration générale d'une race, le point de vue particulier d'une nation, la tournure d'esprit d'un petit groupe régionaliste, ou la mentalité personnelle d'un homme.

Parmi la riche gamme variée des émotions artistiques, il en est une, qui en tous temps et en tous lieux a toujours pesé très vigoureusement sur l'âme humaine, c'est l'impression produite par la vue des ruines. Poètes, historiens, philosophes, romanciers, se sont toujours sentis profondément étreints par le spectacle des ruines, et beaucoup, pour exprimer la profondeur

de leur émoi, ont trouvé des mots et ciselé des phrases qui comptent souvent parmi les meilleures de leur œuvre. Impressions toutes personnelles, mais où chacun a mis ses croyances, ses espoirs, ses deuils, ses goûts, tout son lui-même et aussi un peu de sa race, de son temps et des préoccupations de son époque : curieuse et attachante combinaison, sur laquelle il m'a paru utile d'attirer l'attention. Et c'est pourquoi j'ai voulu, en une série de pages, réunir les plus frappantes de ces émotions les plus diverses, les plus opposées, quoique parfois recueillies devant le même édifice ou le même site, et en former une collection qui pourra ne pas être inutile au but de vulgarisation et d'éducation artistique poursuivi par cette revue.

En tête de ceux qui, entendant parler en eux la voix des ruines s'en firent les échos inspirés, il faut placer Volney, dont le livre si curieux, publié en 1791 et si peu lu aujourd'hui, porte précisément pour titre : *Les Ruines*.

Livre bien curieux, bien saisissant que celui de cet historien-philosophe, grand voyageur, grand érudit et député à la Constituante par le Tiers-État d'Anjou : il porte profonde la marque de son temps, de l'époque tragique et grandiose, convaincue et grandiloquente un peu aussi, où fut composé sous les premiers souffles de la Révolution, le curieux traité de philosophie naturelle, dans lequel la contemplation des ruines de Palmyre servit à l'auteur de moyen pour étudier en une langue fort belle et avec la plus grande élévation de pensée les droits des nations et la filiation des idées religieuses à travers les sociétés.

L'introduction, avec son emphase qui ne manque pas de noblesse, est caractéristique et donne la psychologie de l'homme en même temps que l'idée directrice de l'œuvre : ce que le protégé du baron d'Holbach, l'ami de Franklin, le familier du salon philosophique de Madame d'Helvétius voit dans le spectacle des ruines, c'est une leçon d'égalité, de liberté et de justice : et si l'ouvrage porte en son titre *Les Ruines* ou *Méditation sur les Révolutions des Empires*, sa courte préface s'appelle-t-elle *Invocation*.

INVOCATION

« Je vous salue, ruines solitaires, tombeaux saints, murs silencieux ! c'est vous que j'invoque ; c'est à vous que j'adresse ma prière. Oui ! tandis que votre aspect repousse d'un secret effroi les regards du vulgaire, mon cœur trouve à vous contempler le charme des sentiments profonds et des hautes pensées. Combien d'utiles leçons, de réflexions touchantes ou fortes n'offrez-vous pas à l'esprit qui sait vous consulter ! C'est vous qui, lorsque la terre entière asservie se taisait devant les tyrans, proclamiez déjà les vérités qu'ils détestent, et qui, confondant la dépouille des rois avec celle du dernier esclave,

attestiez le saint dogme de l'ÉGALITÉ. C'est dans votre enceinte que, amant solitaire de la LIBERTÉ, j'ai vu m'apparaître son génie, non tel que se le peint un vulgaire insensé, armé de torches et de poignards, mais sous l'aspect auguste de la Justice, tenant en ses mains les balances sacrées où se pèsent les actions des mortels aux portes de l'éternité.

O tombeaux ! que vous possédez de vertus ! Vous épouvantez les tyrans : vous empoisonnez d'une terreur secrète leurs jouissances impies ; ils fuient votre incorruptible aspect, et les lâches portent loin de vous l'orgueil de leurs palais. Vous punissez l'oppresseur puissant ; vous ravissez l'or au concussionnaire avare, et vous vengez le faible qu'il a dépouillé ; vous compensez les privations du pauvre, en flétrissant de soucis le faste du riche ; vous consolez le malheureux, en lui offrant un dernier asile ; enfin vous donnez à l'âme ce juste équilibre de force et de sensibilité qui constitue la sagesse, la science de la vie. En considérant qu'il faut tout vous restituer, l'homme réfléchi néglige de se charger de vaines grandeurs, d'inutiles richesses : il retient son cœur dans les bornes de l'équité ; et cependant, puisqu'il faut qu'il fournisse sa carrière, il emploie les instants de son existence et use des biens qui lui sont accordés. Ainsi vous jetez un frein salutaire sur l'élan impétueux de la cupidité ; vous calmez l'ardeur fiévreuse des jouissances qui troublent les sens ; vous reposez l'âme de la lutte fatigante des passions ; vous l'élevez au-dessus des vils intérêts qui tourmentent la foule ; et de vos sommets, embrassant la scène des peuples et des temps, l'esprit ne se déploie qu'à de grandes affections, et ne conçoit que des idées solides de vertu et de gloire. Ah ! quand le songe de la vie sera terminé, à quoi auront servi ses agitations, si elles ne laissent la trace de l'utilité ?

O ruines ! je retournerai vers vous prendre vos leçons ! je me replacerai dans la paix de vos solitudes ; et là, éloigné du spectacle affligeant des passions, j'aimerai les hommes sur des souvenirs ; je m'occuperai de leur bonheur, et le mien se composera de l'idée de l'avoir hâté. »

Au point de vue auquel je me place, les chapitres intéressants sont les trois premiers, c'est-à-dire *le Voyage, la Méditation, le Fantôme.*

Ce livre si éminemment sérieux, si hautement philosophique, si grandement érudit, commence comme un récit courant, presque comme un roman. Volney nous apprend que « la onzième année du règne d'Abd-ul-Hamid, fils d'Ahmed, empereur des Turcs, au temps où les Russes victorieux plantèrent leurs étendards en Crimée », il parcourait la Syrie et ne voyant que « brigandage et dévastation, tyrannie et misère », son cœur « était oppressé de tristesse et d'indignation ». Aussi, la poésie et la philosophie des ruines dont ce pays est si riche l'étreignent, et il trace de ce tête-à-tête un tableau saisissant.

« Chaque jour je trouvais sur ma route des champs abandonnés, des villages désertés, des villes en ruines : souvent je rencontrais d'antiques monuments, des débris de temples, de palais et de forteresses ; des colonnes, des aqueducs, des tombeaux : et ce spectacle tourna mon esprit vers la méditation des temps passés, et suscita dans mon cœur des pensées graves et profondes.

Et j'arrivai à la ville de *Hems* sur les bords de l'Oronte ; et là, me trouvant rapproché de celle de *Palmyre*, située dans le désert, je résolus de reconnaître par moi-même ses monuments si vantés ; et, après trois jours de marche dans des solitudes arides, ayant traversé une vallée remplie de grottes et de sépulcres, tout à coup, au sortir de cette vallée, j'aperçus dans la plaine la scène de ruines la plus étonnante : c'était une multitude innombrable de superbes colonnes debout, qui, telles que les avenues de nos parcs, s'étendaient à perte de vue en files symétriques. Parmi ces colonnes étaient de grands édifices, les uns entiers, les autres demi-écroulés. De toutes parts la terre était jonchée de semblables débris, de corniches, de chapiteaux, de fûts, d'entablements, de pilastres, tous de marbre blanc, d'un travail exquis. Après trois quarts d'heure de marche le long de ces ruines, j'entrai dans l'enceinte d'un vaste édifice, qui fut jadis un temple dédié au soleil, et je pris l'hospitalité chez de pauvres paysans arabes, qui ont établi leurs chaumières sur le parvis même du temple ; et je résolus de demeurer pendant quelques jours pour considérer en détail la beauté de tant d'ouvrages.

Chaque jour je sortais pour visiter quelqu'un des monuments qui couvrent la plaine ; et un soir que, l'esprit occupé de réflexions, je m'étais avancé jusqu'à la *vallée des sépulcres*, je montai sur les hauteurs qui la bordent, et d'où l'œil domine à la fois l'ensemble des ruines et l'immensité du désert. — Le soleil venait de se coucher ; un bandeau rougeâtre marquait encore sa trace à l'horizon lointain des monts de la Syrie : la pleine lune à l'orient s'élevait sur un fond bleuâtre, aux planes rives de l'Euphrate : le ciel était pur, l'air calme et serein ; l'éclat mourant du jour tempérait l'horreur des ténèbres ; la fraîcheur naissante de la nuit calmait les feux de la terre embrasée ; les pâtres avaient retiré leurs chameaux ; l'œil n'apercevait plus aucun mouvement sur la plaine monotone et grisâtre ; un vaste silence régnait sur le désert ; seulement à de longs intervalles on entendait les lugubres cris de quelques oiseaux de nuit et de quelques chacals... L'ombre croissait, et déjà dans le crépuscule mes regards ne distinguaient plus que les fantômes blanchâtres des colonnes et des murs..... Ces lieux solitaires, cette soirée paisible, cette scène majestueuse, imprimèrent à mon esprit un recueillement religieux. L'aspect d'une grande cité déserte, la mémoire des temps passés, la comparaison de l'état présent, tout éleva mon cœur à de hautes pensées. Je m'assis sur le tronc d'une colonne ; et là, le coude appuyé sur le genou, la tête soutenue sur la main, tantôt portant mes regards sur le désert, tantôt les fixant sur les ruines, je m'abandonnai à une rêverie profonde. »

Et le philosophe se laisse aller à une sombre méditation au cours de laquelle le passé et le présent se dessinent devant lui en deux tableaux, dont l'opposition a une belle allure littéraire : c'est le chapitre II, *la Méditation.*

« Ici, me dis-je, ici fleurit jadis une ville opulente : ici fut le siège d'un empire puissant. Oui ! ces lieux maintenant si déserts, jadis une multitude vivante animait leur enceinte ; une foule active circulait dans ces routes aujourd'hui solitaires. En ces murs où règne un morne silence, retentissaient sans cesse le bruit des arts et les cris d'allégresse et de fête : ces marbres amoncelés formaient des palais réguliers ; ces colonnes abattues ornaient la majesté des temples ; ces galeries écroulées dessinaient les places publiques. Là, pour les devoirs respectables de son culte, pour les soins touchants de sa

subsistance, affluait un peuple nombreux ; là, une industrie créatrice de jouissances appelait les richesses de tous les climats, et l'on voyait s'échanger la pourpre de Tyr pour le fil précieux de la Sérique, les tissus moelleux de Kachemire pour les tapis fastueux de la Lydie, l'ambre de la Baltique pour les perles et les parfums arabes, l'or d'Ophir pour l'étain de Thulé.

Et maintenant voilà ce qui subsiste de cette ville puissante, un lugubre squelette ! Voilà ce qui reste d'une vaste domination, un souvenir obscur et vain ! Au concours bruyant qui se pressait sous ces portiques a succédé une solitude de mort. Le silence des tombeaux s'est substitué au murmure des places publiques. L'opulence d'une cité de commerce s'est changée en une pauvreté hideuse. Les palais des rois sont devenus le repaire des fauves ; les troupeaux parquent au seuil des temples, et les reptiles immondes habitent les sanctuaires des dieux !... Ah ! comment s'est eclipsée tant de gloire !... Comment se sont anéantis tant de travaux !... Ainsi donc périssent les ouvrages des hommes ! ainsi s'évanouissent les empires et les nations !

Et l'histoire des temps passés se retraça vivement à ma pensée ; je me rappelai ces siècles anciens où vingt peuples fameux existaient en ces contrées ; je me peignis l'Assyrien sur les rives du Tigre, le Kaldéen sur celles de l'Euphrate, le Perse régnant de l'Indus à la Méditerranée. Je dénombrai les royaumes de Damas et de l'Idumée, de Jérusalem et de Samarie, et les États belliqueux des Philistins, et les républiques commerçantes de la Phénicie. Cette Syrie, me disais-je, aujourd'hui presque dépeuplée, comptait alors cent villes puissantes. Ses campagnes étaient couvertes de villages, de bourgs et de hameaux. De toutes parts, l'on ne voyait que champs cultivés, que chemins fréquentés, qu'habitations pressées... Ah ! que sont devenus ces âges d'abondance et de vie ? Que sont devenues tant de brillantes créations de la main de l'homme ? Où sont-ils ces remparts de Ninive, ces murs de Babylone, ces palais de Persépolis, ces temples de Balbeck et de Jérusalem ? Où sont ces flottes de Tyr, ces chantiers d'Arad, ces ateliers de Sidon, et cette multitude de matelots, de pilotes, de marchands, de soldats ? et ces laboureurs, et ces moissons, et ces troupeaux, et toute cette création d'êtres vivants dont s'enorgueillissait la face de la terre ? Hélas ! je l'ai parcourue, cette terre ravagée ! J'ai visité les lieux qui furent le théâtre de tant de splendeurs, et je n'ai vu qu'abandon et que solitude... J'ai cherché les anciens peuples et leurs ouvrages, et je n'en ai vu que la trace, semblable à celle que le pied du passant laisse sur la poussière. Les temples se sont écroulés, les palais sont renversés, les ports sont comblés, les villes sont détruites, et la terre, nue d'habitants, n'est plus qu'un lieu désolé de sépulcres..... Grand Dieu ! d'où viennent de si funestes révolutions ? Par quels motifs la fortune de ces contrées a-t-elle si fort changé ? Pourquoi tant de villes se sont-elles détruites ? Pourquoi cette ancienne population ne s'est-elle point reproduite et perpétuée ? »

Alors la pensée vient à Volney, que ces pays furent riches et prospères lorsqu'ils étaient soumis aux peuples dits *idolâtres*, qu'ils sont entrés dans la misère en même temps qu'ils ont changé de religion et de maîtres, devenant chrétiens ou islamiques ; il fait un retour sur son propre pays, la France, et se demande si « un Dieu mystérieux exerce ses jugements incompréhensibles », et si en Europe « un voyageur, comme moi, ne s'assoira pas un

jour sur de muettes ruines et ne pleurera pas solitaire sur la cendre des peuples et la mémoire de leur grandeur?... Oh! qui osera sonder les profondeurs de la divinité? Et je demeurerai immobile dans une mélancolie profonde. »

Le Fantôme vient tirer Volney de cette prostration par une énergique allocution :

« Cependant un bruit frappa mon oreille ; tel que l'agitation d'une robe flottante et d'une marche à pas lents sur des herbes sèches et frémissantes. Inquiet, je soulevai mon manteau, et jetant de tous côtés un regard furtif, tout à coup à ma gauche, dans le mélange du clair-obscur de la lune, au travers des colonnes et des ruines du temple voisin, il me sembla voir un Fantôme blanchâtre enveloppé d'une draperie immense, tel que l'on peint les spectres sortant des tombeaux. Je frissonnai ; et tandis qu'ému d'effroi j'hésitais de fuir ou de m'assurer de l'objet, les graves accents d'une voix profonde me firent entendre ce discours :

« Jusques à quand l'homme importunera-t-il les cieux d'une injuste plainte ? Jusques à quand, par de vaines clameurs, accusera-t-il le SORT de ses maux ? Ses yeux seront-ils donc toujours fermés à la lumière, et son cœur aux insinuations de la vérité et de la raison ? Elle s'offre partout à lui, cette vérité lumineuse, et il ne la voit point! Le cri de la raison frappe son oreille, et il ne l'entend pas! Homme injuste! si tu peux un instant suspendre le prestige qui fascine tes sens! si ton cœur est capable de comprendre le langage du raisonnement, interroge ces ruines! Lis les leçons qu'elles te présentent... ! Et vous, témoins de vingt siècles divers, temples saints! tombeaux vénérables! murs jadis glorieux, paraissez dans la cause de la Nature même! Venez au tribunal d'un sain entendement déposer contre une accusation injuste! venez confondre les déclamations d'une fausse sagesse ou d'une piété hypocrite, et vengez la terre et les cieux de l'homme qui les calomnie ! »

Poursuivant son discours, le Génie des Ruines reproche durement à Volney ses contradictions, ses erreurs, lui affirme qu'il n'est point question de croyances *infidèles* ou de croyances *révélées* dans le destin des empires, mais seulement de prudence, de justice, d'honnêteté, de sagesse et de savoir, et que ce sont ces vertus et non la fatalité qui gouvernent les hommes heureux.

« Ainsi parla le Fantôme. Interdit de ce discours, et le cœur agité de diverses pensées, je demeurai longtemps en silence. Enfin, m'enhardissant à prendre la parole, je lui dis : « O Génie des tombeaux et des ruines ! ta présence et ta sévérité ont jeté mes sens dans le trouble ; mais la justesse de ton discours rend la confiance à mon âme. Pardonne à mon ignorance. Hélas ! si l'homme est aveugle, ce qui fait son tourment fera-t-il encore son crime ? J'ai pu méconnaître la voix de la raison, mais je ne l'ai point rejetée après l'avoir connue. Ah ! si tu lis dans mon cœur, tu sais combien il désire la vérité, tu sais qu'il la recherche avec passion... Et n'est-ce pas à sa poursuite que tu me vois en ces lieux écartés ? Hélas ! j'ai parcouru la terre ; j'ai visité les campagnes et les villes ; et voyant partout la misère et la désolation, le sentiment des maux qui tourmentent

mes semblables a profondément affligé mon âme. Je me suis dit en soupirant : « L'homme n'est-il donc créé que pour l'angoisse et pour la douleur ? Et j'ai appliqué mon esprit à la méditation de nos maux, pour en découvrir les remèdes. J'ai dit : Je me séparerai des sociétés corrompues ; je m'éloignerai des palais où l'âme se déprave par la satiété, et des cabanes où elle s'avilit par la misère ; j'irai dans la solitude vivre parmi les ruines ; j'interrogerai les monuments anciens sur la sagesse des temps passés ; j'évoquerai du sein des tombeaux l'esprit qui jadis, dans l'Asie, fit la splendeur des États et la gloire des peuples. Je demanderai à la cendre des législateurs *par quels mobiles s'élèvent et s'abaissent les empires ; de quelles causes naissent la prospérité et les malheurs des nations ; sur quels principes enfin doivent s'établir la paix des sociétés et le bonheur des hommes.* »

Je me tus ; et, les yeux baissés, j'attendis la réponse du Génie. »

Ici s'arrête la partie du volume qui nous intéresse pour le moment et toute la suite du volume est simplement la réponse du Génie à la question si immense posée par Volney : pour le philosophe de l'époque révolutionnaire, pour le membre de la Constituante, les Ruines sont donc avant tout motif à élévation de l'âme, motif à hautes réflexions humaines et leur voix à son oreille parle uniquement des hautes vérités nécessaires au développement rationnel des sociétés humaines.

O. Theatès.

L'ART A L'ÉCOLE

L'ENSEIGNEMENT OFFICIEL DE L'HISTOIRE DE L'ART

CE QU'IL EST, CE QU'IL POURRAIT ÊTRE

Apprendre le beau, petite phrase qui renferme une contradiction grandiose. Dans notre démocratie étatiste et bureaucratique, il paraît que le beau s'enseigne au même titre que l'algèbre et l'art de faire des thèmes latins ; l'enseignement du beau a sa sanction dans les examens secondaires ; le professeur de philosophie est chargé de parler de notions théoriques classées sous la rubrique « Esthétique » et le professeur d'histoire a le devoir d'apprendre aux élèves à admirer les chefs-d'œuvre des maîtres de l'art, comme le professeur de lettres invite à l'admiration béate des chefs-d'œuvre des maîtres du style.

Encore si l'enseignement officiel du beau s'appliquait à montrer et non à dire ! Encore s'il ne reposait pas sur des conceptions dogmatiques absurdes ! Qu'est aujourd'hui cette soi-disant éducation artistique ? Que pourrait-elle être ? C'est ce que nous voudrions examiner en ces pages. Le *Musée*, toujours prêt à se faire l'organe des campagnes contre la routine, veut bien accueillir ces lignes qui auront au moins le mérite de la véracité, de l'exactitude, servies par notre expérience personnelle et par les observations que nous avons pu recueillir au cours de notre propre enseignement.

Interrogez au hasard quelques élèves de nos lycées et collèges. Par là on voit le résultat de cet enseignement esthétique.

J'ai noté jadis, lors de mes premières classes, quelques réponses typiques. Des phrases toutes faites sur la grâce de Raphaël, la force de Michel-Ange. Bien embarrassé est le rhétoricien, le jeune homme de 16 à 18 ans, qui n'a, s'il vit en province, jamais vu un original important, à qui l'on pose cette simple question : quelle est, dans le chapitre de votre livre sur la Renaissance, la gravure qui vous a frappé le plus, et dites pourquoi ? Un enfant, qui n'aurait jamais eu de professeur, répondrait franchement, naïvement, et sa réponse, si simple soit-elle,

témoignerait au moins de sa sincérité, d'un peu de réflexion personnelle. Notre rhétoricien dira à tout hasard : la Madone Sixtine, et sortira quelques lignes du cours de son professeur sur la grâce des vierges de Raphaël ; on se fâche, on lui demande une réponse personnelle, et il ne trouve à dire que ces quelques mots qui me sont restés dans la mémoire comme bien caractéristiques des résultats acquis : « C'est une dame ou une demoiselle qui, que, etc. »

Ne soyons pas trop sévères pour la réponse ni pour celui qui la fournit. On ne lui a jamais appris à *voir*, on ne lui enseigne qu'à regarder avec les yeux d'autrui. Pas un moulage dans la classe, pas une photographie ; le maître, qui veut ne pas parler dans le vide, est réduit à former une collection de cartes-postales, que leur prix minime permet d'acquérir en assez grand nombre. Jamais une visite dans un musée (à Paris cela se fait de temps à autre, mais bien rarement encore), jamais une reproduction mise entre les mains des élèves, mais un cours ex cathedra, où les auditeurs endormis apprennent à écouter, non à voir. Et puis, après de longues années, avec des noms d'artistes, avec la date de leur naissance et de leur mort, avec des phrases banales et fausses sur la caractéristique ou soi-disant caractéristique de leur faire, on s'imaginera avoir inculqué aux jeunes gens des notions d'histoire de l'art, on pensera leur avoir appris ce que c'est que le beau, et on les enverra au baccalauréat, digne couronnement de ces scolastiques études, disserter pendant quatre heures sur « le goût »... des autres !

La critique pénètre peu à peu dans l'enseignement historique, mais elle n'entre pas encore dans cette branche de cet enseignement qui est l'histoire de l'art. Des manuels, comprenant la fausseté d'une éducation aussi peu subjective, se contentent de décrire les conditions matérielles de l'art et de la vie des artistes à telle époque : ainsi ceux de M. Seignobos. D'autres ont essayé de remédier au manque d'instruments de travail par des illustrations nombreuses : ainsi ceux de M. Malet.

Tentatives diverses, mais excellentes et fructueuses, malheureusement incomplètes aussi. La tâche complémentaire est réservée au maître lui-même, et dans cet enseignement il devra laisser de côté non point ses impressions personnelles, chose impossible, mais ce qu'elles pourraient avoir de dogmatique et d'obligatoire pour des élèves, sorties d'une bouche qui professe ou que l'on veut voir professer toujours.

Il ne faut pas affirmer sans doute, il ne faut surtout pas vouloir imposer ses conceptions personnelles, mais par le choix même des artistes cités, des reproductions montrées, le professeur manifeste des opinions, des tendances. A des élèves de philosophie qui n'ont jamais (et ceci est empiriquement vrai) entendu parler de Rodin ni de Carrière, le maître, qui ne peut rester froid devant cette ignorance inconcevable, ne dira-t-il pas par quels grands caractères marquera dans l'histoire de l'art l'œuvre de ces penseurs dédaigneux de la forme, ou qui plutôt ne la conçoivent que pour éclairer la pensée ?

L'enseignement routinier et officiel procède de l'enseignement littéraire qui fut le nôtre si longtemps. Avant tout formaliste, comme celui-ci n'admire que le grand style du « grand siècle », celui-là ne tiendra compte que de la soi-disant perfection, de la perfection des formes, de l'art classique par excellence. Deux ou trois époques seront seulement mises en

MUSICIENS ET DANSEUSES SUR UN BAS-RELIEF D'UN MASTABA DE SAQQARAH (VIe DVNASTIE)
(MUSÉE DU CAIRE)

LA REINE TAIA, XVIIIe DYNASTIE
(MUSÉE DU CAIRE)

LA PRINCESSE NEFERT, FEMME DE RA-HOTEP
ÉPOQUE DE SNOFROUI, IIIe DYNASTIE
(MUSÉE DU CAIRE)

lumière : les Ve et IVe siècles dans la Grèce antique, la Renaisssance italienne, le XVIIe siècle français qui en est la suite logique, peut-être enfin la Renaissance classique du début du XIXe. Prenez les manuels d'histoire : ce sont à peu près les seules périodes, auxquelles l'auteur consacre un chapitre entier relatif à l'histoire de l'art. S'il parle du moyen âge, il n'en connaît que les églises ; pas un mot des peintres et sculpteurs allemands des XIVe et XVe siècles ; quelques brèves phrases sur les Français du XVIIIe, et du XIXe siècle on ne retient que Géricault ou Delacroix ; l'école de Fontainebleau, les impressionnistes sont naturellement des inconnus ; l'Angleterre, l'Allemagne contemporaines n'existent pas. Je me souviens de l'ahurissement de mes « philosophes » lorsque je m'avisai de parler de Bœcklin.

Le professeur aura surtout, s'il veut rendre fructueux l'enseignement de l'histoire de l'art, trois points qu'il ne perdra pas de vue. Il aura soin de :

1° Rejeter tout dogmatisme ;

2° Développer la vision et la réflexion personnelles ;

3° Placer l'art dans son milieu, faire considérer les œuvres comme des documents de l'histoire de la civilisation générale.

Il faut, avons-nous dit, et nous ne saurions trop le répéter, *apprendre* à l'enfant *à voir*. Une méthode simple, que j'ai employée et qui m'a paru donner des résultats satisfaisants, est de se fier plus à l'interrogation, dialogue vivant, qu'au cours, monologue inerte. Demander surtout à l'élève de regarder des reproductions, celles de son manuel même, si insuffisantes qu'elles soient, lui poser cette question simple : quelle gravure vous a frappé davantage ? et quand il a fait son choix, d'abord toujours et fatalement un peu arbitraire, l'obliger à indiquer ses raisons, à décrire d'abord matériellement la figure, puis à essayer d'en dégager la physionomie morale ou sociale, à dire ce qu'il en pense, et le mettre à l'aise afin d'avoir des réponses sincères, franches, même naïves ou enfantines : telle devrait être la méthode régulièrement employée. Notez qu'il faut, dès l'abord, écarter tout ce qui est trop technique et ce qu'un enfant, même un jeune homme, ne peut comprendre qu'à condition d'être du métier : parler de clair-obscur, de ton chaud, de coloris vif, ou d'autres choses analogues, c'est perdre à peu près son temps ; l'enfant, qui en dira quelques mots, même justes, n'a pu que les prendre dans un livre et les répéter machinalement. Au contraire, un enfant se rendra très vite compte de la solennité, de la froideur d'un Lebrun, parce que ces grandes machines allégoriques l'ennuieront profondément, et, ne les comprenant pas de lui-même, il les laissera vite de côté. Un Téniers l'amuse, un Steen ou un Van Ostade l'intéresse, un Rembrandt le séduit, un Watteau ou un Lancret le fait sourire ; il est à même de comprendre la mentalité de ces artistes et dira volontiers comment il la comprend ; ses raisonnements ne sont pas souvent profonds, mais généralement sont justes ; il verra toujours ces œuvres, et plus tard, lorsqu'il concevra par lui-même ce qu'est la beauté, il aura dans son esprit des points de comparaison, de repère ; le jugement se formera ainsi, non de suite, non à cet âge où, enfant encore, il doit se conformer au programme et « apprendre de l'histoire de l'art » (!), mais quand son esprit sera plus mûr : son maître ne lui aura point donné des formules abstraites, qu'il répètera inutilement sans jamais y rien comprendre, mais il lui aura mis

*

devant les yeux des œuvres qui ne quitteront plus son esprit. Aussi bien qu'il se rappelle les images d'Épinal et les illustrations des contes d'Andersen, il se souviendra d'un Holbein qui l'aura terrifié, d'un Greuze qui l'aura attendri, d'un Breughel qui l'aura fait rire; il n'oubliera point le beau cavalier de Vélasquez, le moulin de Ruysdaël, le bois de Corot où jouent les nymphes; il sera frappé de la solennité d'un David, de la force terrible d'un Géricault, de la tranquillité triste d'un Courbet, de la sérénité douce d'un Puvis de Chavannes. Les impressions de l'enfant sont nettes, quoiqu'internes : l'art du professeur ne consiste qu'à les faire sortir et à leur donner des cadres.

Telle est en effet l'autre tâche : ne pas isoler l'histoire de l'art de l'histoire générale, et ne faire considérer les œuvres que comme des documents qui permettent de se rendre compte de l'esprit, de la vie d'une époque, d'un lieu. Dans les pays du Nord, la Hollande, par exemple, où il fait froid, vente, pleut, neige, l'indigène aime son chez soi, aime l'orner, y avoir de jolis petits tableaux qui le peignent dans son home : aussi la peinture hollandaise est-elle la peinture de l'intérieur, avec ses prolongements au dehors, le cabaret, l'hôtel de ville. Un Lebrun, solennel, majestueux et froid est bien le peintre du grand Roi et de Versailles, froids, majestueux et solennels. La vie plus facile et plus galante du XVIII^e siècle se montre chez Boucher, chez Watteau, et la réaction vertueuse à la Rousseau a son influence en Greuze. Nous pourrions multiplier les exemples. Il y a des exceptions sans doute, et bien des artistes, plus originaux, plus individuels, sont des isolés et même de génie. Au reste ces exceptions sont moins rares qu'on le pense, et la plupart des grands artistes, comme la plupart des grands auteurs, ont subi et reflètent d'une manière ou de l'autre l'influence des temps où ils ont vécu : pour ne prendre qu'un seul exemple, à la fin du XIX^e siècle la poussée démocratique et la place de plus en plus grande que prennent les classes ouvrières ne se montrent-elles pas chez nos plus grands sculpteurs, Rodin, Constantin Meunier, chez nos plus grands peintres, surtout le pieux amant de l'Humanité fécondante, souffrante, pensante, Carrière?

Ainsi pourrait par cette méthode vivante, être rénové l'enseignement de l'histoire de l'art. Ainsi l'école, embellie par des reproductions au mur, par des moulages dans des niches, qui animeraient la sombre classe, devenue un musée, fréquentée, parce que plus agréable aux yeux, avec plus de plaisir, serait vraiment une école où le beau pourrait se voir. Or la tendance contraire se manifeste. Après un louable, mais minime effort lors de la réfection des programmes de 1902, l'œuvre a pitoyablement avorté : les bonnes volontés, nullement secondées par les crédits affectés en quantité trop restreinte se découragent, lasses de voir leurs intentions dénaturées, travesties. Tel professeur, qui avait fait circuler en classe une carte postale représentant je ne sais quelle nudité artistique, s'est vu accuser de montrer à ses élèves des illustrations obscènes, et, si, à Paris, les résultats ont été meilleurs, en province, devant l'administration muette, sournoisement hostile aux nouveautés, devant la ville entière ouvertement ennemie, bien des jeunes maîtres, arrivés avec des idées régénératrices, ont dû renoncer à faire de l'histoire de l'art un enseignement utile. C'est pourtant toute l'éducation esthétique de nos enfants qui est en jeu. Mais on ne pense qu'à l'utile. Le beau est relégué au second, au dernier plan, et on ignore comment on ose encore en parler et en écrire.

JACQUES ANCEL.

BIBLIOGRAPHIE

A. Sambon. **Sur la classification des intailles italiotes avec le secours de la numismatique.** Extrait de la *Corolla Numismatica*, pp. 275-284, pl. XIV; 3 fig.; Oxford, 1906.

En l'honneur du numismate anglais Head, a été publié récemment un gros volume de mélanges archéologiques, pour lequel une étude avait été demandée à notre directeur M. Arthur Sambon. Ces quelques pages, extrêmement documentées, jettent un jour tout nouveau sur l'histoire de la glyptique italienne, encore à peine esquissée, malgré les travaux de Babelon et Furtwaengler. Pour les sculptures que l'on trouve en Italie, on est toujours embarrassé pour savoir si l'on se trouve en présence d'une importation grecque, d'une copie fidèle d'un ouvrage grec ou d'une œuvre de libre traduction faite par un artiste indigène. Le principal appui que l'on peut trouver dans cette étude est fourni par les médailles et par la glyptique : c'est par des comparaisons ingénieuses que l'auteur de cette courte esquisse prouve toute l'importance de ces éléments de recherches dont jusqu'ici on avait, à son avis, tenu un compte insuffisant.

*
* *

L. Forrer. **Notes sur les signatures de graveurs sur les monnaies grecques,** 381 pp., IV planches et nombreuses figures dans le texte. Bruxelles, J. Goemaere, 1906.

Depuis les études de Von Sallet, du Dr Weil et de Évans, sur les graveurs des monnaies grecques, cette branche de la science archéologique a fait de rapides progrès. Notre collaborateur L. Forrer résume magistralement tout ce qui a été écrit à ce sujet, en un livre dont l'intérêt est considérable. Sans partager toujours complètement les vues de l'auteur sur l'interprétation de certains monogrammes dont l'attribution prête à discussion, on ne peut qu'approuver l'idée qui a présidé à la rédaction de cet ouvrage : car pour la première fois se trouvent groupés en un tableau d'ensemble les œuvres qui peuvent être attribués au même graveur, et il en ressort une vue générale de l'histoire de la gravure en médailles chez les Hellènes, et cette étude ne peut pas manquer d'avoir une grande importance pour l'histoire de la sculpture des Ve et IVe siècles. Nous pouvons même dire que c'est un manuel indispensable dans une bibliothèque archéologique.

*
* *

Leçons sur l'histoire de l'art, par Lucien Magne. Paris, Lévy, Ier volume, l'Art dans l'Antiquité.

Parmi tant de précis, plus ou moins bien faits, sur l'histoire de l'art, il n'en était pas jusqu'ici qui tinssent un compte suffisant de ce fait que le premier devoir d'une histoire de l'art est de parler aux yeux. Et généralement tous ces livres sont d'une pauvreté navrante au point de vue illustration; et par ce mot de pauvreté, je n'entends pas seulement petit nombre de gravures, mais encore mauvaises gravures. M. Lucien Magne a voulu combler cette grave lacune et il a édité un volume qui, sans avoir le prix des lourds in-folios documentaires, a cependant toute la richesse d'illustration nécessaire au point de vue de la qualité comme de la quantité. C'est au premier chef un très bel et très somptueux album que l'on peut étudier à loisir en suivant le développement de l'art antique depuis les origines égyptiennes jusqu'à la décadence des premiers siècles de l'ère chrétienne. Un texte clair, précis, très simple, mais très instructif, accompagne et encadre ces gravures dont nous donnons ci-contre quelques spécimens intéressants (Pl. LXVIII et LXIX). En résumé, c'est un beau livre qui est un bon livre.

L. R.

Expositions et Théâtres

I

LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'AQUARELLISTES [1]

Notre confrère Maurice Guillemot a eu l'idée excellente d'organiser une « Société internationale d'aquarellistes » qui l'an dernier à pareille époque nous donna pour son premier essai une excellente exposition.

Voici que de nouveau cette jeune société présente à notre examen un ensemble d'œuvres dont aucune ne saurait nous être indifférente et dont plusieurs présentent un très grand intérêt.

Le choix est heureux, l'arrangement intéressant, et de l'ensemble se dégage une impression infiniment séduisante. Je signalerai d'abord les deux envois d'Allan Osterlind ; puis ceux de M. Cadenhead, *Route à travers bois*, *Marais de Bracebridge*, *The Gordi Stack* et *A Deeside More* : l'école anglaise contemporaine présente une évolution d'ailleurs extrêmement intéressante, et l'on doit attirer tout spécialement l'attention sur l'exposition de M^lle^ Hodgkins et de M. Crashaw.

Parmi les œuvres qui retiennent particulièrement notre intérêt, il faut placer au premier rang la série des Gaston Prunier, les envois de Suréda, les adroites études de Zeccos, puis toute une série bien intéressante signée de Hoyemans, Adrien Lemaître, Gérard Muller, Horton, von Bartels, etc. De-ci de-là certaines critiques seraient à formuler tenant d'ailleurs plutôt à ce qui prête à controverse dans le métier même de l'aquarelle, qu'aux exposants. Par exemple, pour la question de l'emploi de la gouache, de son utilité et de son danger, on peut trouver dans une pareille exposition maints exemples intéressants à discuter. Bref, exposition de haute utilité et dont il faut féliciter les organisateurs pour le plaisir que nous fournit l'examen de leur agréable salon.

GEORGES TOUDOUZE.

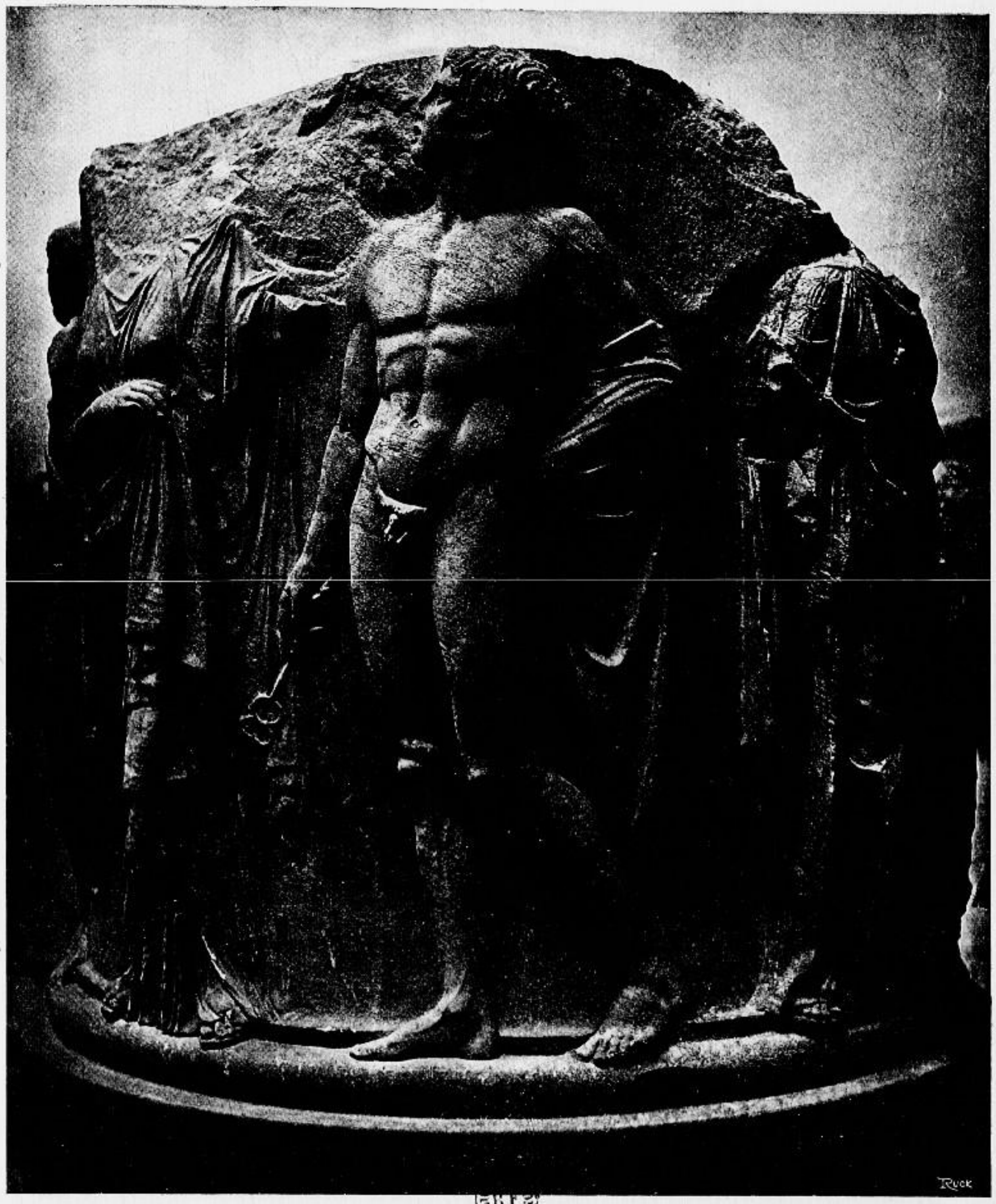
1. Galerie Georges Petit, 15-30 novembre 1906.

II

LA SOCIÉTÉ DES ARTISTES DÉCORATEURS

AU PAVILLON DE MARSAN

A peine débarrassée des soucis de l'installation de son musée, l'Union Centrale des Arts Décoratifs, fidèle au programme qui lui est cher, a commencé à organiser des expositions temporaires, toutes instructives à des titres divers. D'abord, en juin dernier, dans la nef centrale du Pavillon de Marsan, des éventails aux délicates montures, œuvres de tous pays et de toutes époques, laissèrent admirer leur grâce mièvre et évocatrice, à côté des vitrines où les dentelles fines étaient



BAS-RELIEF SCULPTE SUR LE FUT INFÉRIEUR D'UNE COLONNE DE L'ARTÉMISION D'ÉPHÈSE

(MUSÉE BRITANNIQUE)

ordonnées en plis légers. Dentelles et éventails, serviteurs des toilettes féminines, firent place ensuite aux inimitables produits de l'art japonais : étoffes chatoyantes aux tons rares, estampes exquisement jolies, croquis habiles, grès précieux, pochoirs aux prestigieuses découpures, sollicitèrent l'attention des visiteurs charmés. Puis, à leur tour, les merveilles de l'art d'Extrême-Orient viennent de quitter les vitrines qui les abritèrent ; les unes ont regagné les collections des amateurs bénévoles et généreux qui les prêtèrent, les autres, propriété du Musée des Arts Décoratifs, attendent que l'achèvement de nouvelles salles permette leur exposition définitive et permanente.

Aujourd'hui enfin, dans la place laissée libre, la Société des Artistes Décorateurs tâche de nous montrer quelques-unes des œuvres remarquables que ces dernières années virent naître. On conçoit que, pour encourager cette intéressante tentative, l'Union Centrale des Arts Décoratifs et son éminent président, M. Georges Berger, dans leur esprit de libéralité bien connu, n'aient pas hésité à prêter leur local aux artistes qui les sollicitèrent. La grande nef du Pavillon de Marsan et les salles du rez-de-chaussée en bordure du jardin des Tuileries, leur ont été abandonnées avec la liberté de les orner à leur guise, d'y disposer à leur convenance leurs meubles, leurs panneaux, leurs vitrines. Aussi bien, cette exposition pouvait être le complément logique des salles modernes du nouveau Musée, et comme la Renaissance et la suite des expositions que l'Union Centrale elle-même, organisait naguère, avec un succès qui est loin d'être oublié, lorsque le catalogue comprenait le nom de maîtres tels que Besnard et Rodin. Ne pouvait-on espérer voir, enfin groupés, les produits de l'art décoratif qui s'éparpillent dans nos trois salons du Palais des Champs-Élysées, et admirer les résultats actuels de ce mouvement de rénovation que tant de bonnes volontés opiniâtres, depuis tant d'années, provoquèrent, organisèrent, soutinrent. Malheureusement, la Société des Artistes Décorateurs est un petit groupe ; beaucoup d'artistes de talent n'en font pas partie, n'ont pas reçu d'appel, ou, en ayant reçu, n'y répondirent point. Leur absence cause un malaise : Félix Aubert n'apparaît pas, Tony Selmershein n'a rien envoyé. La liste serait longue de ceux dont l'éloignement est à déplorer, plus longue sans aucun doute que la liste de ceux dont la présence est regrettable. Il ne faut pas chercher ici l'intérêt synthétique que pourrait présenter, à cette heure, le groupement désirable des œuvres des décorateurs français. A peine trouverait-on l'indication de tendances précises et diverses parmi ces talents si dissemblables et parfois opposés : M. Gaillard expose, et aussi M. Cesbron, et M^me^ Ory-Robin montre — la plus belle chose peut-être de ce petit Salon — un admirable panneau décoratif en broderie.

Quoi qu'il en soit, les exposants ont fait de louables efforts pour que leurs œuvres se présentent dans des conditions se rapprochant le plus possible de celles qu'elles rencontreraient dans la vie privée. Ils ont fragmenté les salles par des cloisons, en ont réduit la hauteur à l'aide de velums pour leur donner les dimensions des pièces que leurs meubles, leurs frises, leurs tentures sont appelés à occuper et forment des ensembles d'une harmonie soigneusement étudiée, heureuse quelquefois. Ceci, bien qu'il ne s'agisse pas d'une nouveauté, semble dénoter une volonté de logique et d'esprit pratique à laquelle on ne peut qu'applaudir.

Les meubles exposés ne révèlent rien; depuis longtemps le public connaît le nom de leurs auteurs : ni le talent de M. Gaillard, ni les œuvres de Majorelle, les unes somptueuses, lourdes et inélégantes, les autres mièvres et frêles, qui contrastent avec la solidité et la joliesse d'invention de sa grille remarquable, ni les recherches de Maurice Dufrêne ou de Gallerey, ne lui sont inconnues. De même, les objets que l'on a plaisir à contempler portent les signatures que l'on recherche à chaque salon ; on sait la valeur des émaux de Hirtz, des grès vigoureux d'Émile Decœur, des curieuses reliures de Mme Rollince. Faire l'éloge des médailles de M. Vernier devient banal. Nul n'ignore avec quel prestigieux métier M. Feuillâtre unit les vibrantes couleurs des émaux à l'orfèvrerie et à la bijouterie. M. Bonvallet a acquis dans le travail du cuivre une maîtrise que nul ne songe à contester, et M. Henri Hamm n'a pas de rival dans le travail de la corne. M. Barberis ébauche une série de croquis de scènes enfantines qui pourraient heureusement être appliquées, avec quelques simplifications, au décor d'une salle d'école, et M. Lambert alterne des paons un peu anguleux sur une frise heureuse d'idée.

Dans cette sèche et trop brève nomenclature, il convient de ne pas omettre l'intelligence recherche d'ornementation de reliures par le métal repoussé, due à M. Paul Follot, et de proclamer le charme des œuvres délicates de M. Edme Couty, en particulier d'un petit panneau oblong qui représente un coin de campagne : parmi les herbes, une eau limpide et calme dans laquelle se reflètent des arbres, et en qui semble se résumer la poésie douce, modeste, et évocatrice du talent de M. Couty.

Sans doute, l'Exposition des Artistes Décorateurs ne nous révèle aucun talent nouveau, mais c'est un désir maladif que vouloir que chaque réunion d'artistes apporte à notre admiration un élément inédit. Toutes celles qui affirment la vitalité d'un groupe quelque restreint qu'il soit, ont leur raison d'être et méritent des encouragements : on ne marchande pas ses sympathies à ceux qui, sans relâche, travaillent et produisent.

René Jean.

III

A L'OPÉRA-COMIQUE

Ce sont toujours des fêtes d'art que les répétitions générales de l'Opéra-Comique qui nous a donné, dans l'après-midi du 7 novembre, la primeur de son premier spectacle de la saison. M. Albert Carré s'y est révélé une fois de plus un incomparable metteur en scène par des qualités que la diversité même de son spectacle coupé a mis en valeur avec une maîtrise remarquable.

Un aimable conte fantaisiste et à demi fantastique, *La Princesse Jaune*, une historiette à la Murger, *Le Bonhomme Jadis*, et un drame montagnard, *Les Armaillis*, forment quatre actes en un spectacle au cours duquel l'intérêt ne se ralentit pas une minute.

Le rêve aux péripéties duquel se débat le héros de *La Princesse Jaune* est minutieusement réglé, et c'est devant une fort

habile reconstitution d'un paysage japonais rappelant telle estampe d'Hiroshigé que passe la princesse de songe aussi promptement évanouie que le décor irréel dont la tentatrice apparition a remplacé pour un instant la placide et neigeuse perspective de la rue hollandaise.

En fait de reconstitution, elle est parfaite celle de cet intérieur un peu vieillot du *Bonhomme Jadis* : très simple, mais très vraie et d'une note rigoureusement sobre qui est excellente.

Les deux décors des *Armaillis* ont soulevé l'enthousiasme; et de fait il est admirable le lever de l'aurore qui au premier tableau illumine par tons successivement de plus en plus clairs les larges glaciers de la montagne helvétique jusqu'au moment où le soleil levé, par un passage à travers des mauves délicats et des roses exquis, illumine à pleine lumière les hauts sommets de l'Alpe. Admirable aussi la chute lente du jour au deuxième tableau, tandis que sur la fête attristée lugubrement par la découverte du cadavre du pauvre Ansélis et le désespoir de sa fiancée, le soir tombe sur la vallée, sur le torrent, sur l'auberge; puis lorsque soudain dans la tempête commençante, éclairé sinistrement d'une auréole verdâtre, le fantôme du mort se dresse dans la nuit et, justicier terrible, reprenant les dernières paroles du meurtrier « *Nous étions deux bergers joyeux...* », étrangle l'assassin de ses deux mains crispées, et s'évanouit dans le noir de l'ouragan nocturne déchaîné. En ces deux actes, M. Albert Carré a réalisé un des plus beaux effets d'art décoratif qu'il nous ait encore montrés. L'heureuse initiative toujours renouvelée, toujours intéressante, du directeur de l'Opéra-Comique, fait fournir à l'art du décor théâtral des étapes remarquables. Et quoique le Salon d'Automne et le Salon de la Société Nationale aient, l'an dernier, tous deux attiré l'attention sur les décors de théâtre, je trouve que dans l'évolution de l'histoire de l'art, il n'est pas tenu un compte suffisant du théâtre qui a à prendre une place importante : il y a, de ce côté, un gros effet à faire pour le temps passé, et, en tous cas, pour qui voudrait caractériser pleinement l'art décoratif de notre temps, il y aurait légèreté à laisser le théâtre et ses décors en dehors, — surtout lorsqu'on y rencontre les jouissances d'art que nous prodique l'Opéra-Comique aux mains de M. Albert Carré.

GEORGES TOUDOUZE.

LE CARNET DE L'AMATEUR

Les conférences du Salon d'Automne. — Par une très heureuse idée, une fort intéressante série de conférences a été organisée au *Salon d'Automne* : M. Charles Morice nous a conté ses souvenirs personnels sur Gauguin ; M. Benoit nous a révélé de nombreuses particularités, peu connues, sur l'évolution contemporaine de l'Art russe ; M. Gabriel Mourey, en termes fort nobles, a parlé de Carrière. Voilà une très heureuse, une très féconde initiative ; comme pour les séances de musique, verrons-nous les Salons rivaux s'approprier l'idée ?

*
* *

Exposition Stevens. — Au mois d'avril prochain à Bruxelles, puis à Anvers, l'*Art comtemporain* et la *Société Royale des Beaux-Arts* organiseront une exposition des œuvres d'Alfred Stevens.

*
* *

L'art populaire. — Depuis quelque temps on commence à s'apercevoir que l'art populaire renferme fréquemment des éléments utiles ; et tandis qu'au Pavillon de Marsan la *Société des Décorateurs* expose une vitrine d'art rustique, à Saint-Moritz on a organisé un musée d'art populaire suisse, dont les paysans de l'Engadine ont fourni les principaux éléments.

*
* *

Les émules du Braghettone. — On a raconté ces jours derniers que les habitants de Vaucouleurs, patrie de Jeanne d'Arc, ayant reçu de M. Poincaré, ancien ministre des finances, en don pour leur musée, des groupes en marbre représentant des Amours, avaient obtenu du conservateur dudit musée, que l'on passerait à ces Amours des *caleçons de serge verte* ! Si l'histoire est authentique, elle donnerait des imitateurs au pudibond pape Paul IV, lequel, dans la fresque fameuse du Jugement dernier à la Chapelle Sixtine, fit confectionner des caleçons aux damnés de Michel-Ange, par le peintre Daniel de Volterra qui à ce petit travail gagna, comme chacun sait, le surnom ironique de *Braghettone*, le culottier. Quel sera le tailleur qui prendra mesure aux Amours de Vaucouleurs pour leurs caleçons de serge verte ?

*
* *

La Rome antique. — Le Conseil municipal de Rome vient de reprendre à son compte, un projet vieux de vingt-cinq ans, et dont l'exécution coûterait 5 millions ; il consisterait à relier par une promenade immense les principaux monuments de la Rome antique : le Capitole, le Forum, le Colisée, le Palatin, les Thermes de Titus et ceux de Caracalla. C'est un projet grandiose, dont l'application pratique ne serait ni sans intérêt, ni sans difficultés.

*
* *

Les fouilles de Délos. — On annonce à Délos une découverte intéressante, celle d'un tombeau mycénien : cette découverte a été faite au cours des travaux que la subvention offerte à l'École française d'Athènes par le duc de Loubat a permis d'effectuer, et qui ont une importance considérable.

*
* *

Une statue de Puget. — On savait que

Puget avait en même temps qu'un *Hercule terrassant l'Hydre de Lerne*, sculpté un *Hercule terrassant la Terre*, mais on avait perdu toute trace de ce dernier groupe, que paraît-il on vient de retrouver par hasard, à demi enfoui dans le jardin du château de Sannes en Provence. La nouvelle mérite confirmation, mais en cas d'affirmative présenterait le plus vif intérêt.

*
* *

La Direction des Beaux-Arts en Italie. — Nous apprenons avec grand plaisir la nomination de M. Corrado Ricci au poste de Directeur des Beaux-Arts à Rome ; indépendamment de son caractère qui lui a conquis depuis longtemps la sympathie universelle, M. Corrado Ricci est un homme de grande valeur, connaisseur émérite et dont le goût très sûr et très éclectique est pour l'Italie le garant d'une direction fructueuse et véritablement artistique. Jusqu'ici, l'Italie, par des lois peu libérales, n'a pas donné à l'évolution artistique l'appui qu'on aurait pu attendre de la patrie de Michel Ange, de Raphaël et de Léon X. Nous avons vu en effet disparaître peu à peu tous les grands collectionneurs, et c'est en vain qu'aujourd'hui on chercherait des noms à mettre en parallèle avec ceux de Campana, Toscanelli, Possenti, Passalacqua, Meazza, Barracco, Stevens, Tyszkiewicz, Stiebert, Carand, etc. La nomination de M. Corrado Ricci permet d'espérer qu'une ère nouvelle va s'ouvrir pour les collections privées de la péninsule, et remettre les amateurs italiens à même de continuer les glorieuses traditions des collectionneurs d'il y a cinquante ans.

*
* *

Le Musée du Luxembourg encore sacrifié. — L'an dernier, M. Henry Maret avait proposé le transfert du Musée du Luxembourg au Séminaire de Saint-Sulpice : l'idée était ingénieuse, paraissait pratique et présentait ce caractère essentiel d'être relativement peu coûteuse. Il paraît que le Ministère du Travail trouve ce bâtiment commode et de son goût, et ce pauvre Luxembourg serait une fois de plus sacrifié. L'administration des Beaux-Arts n'a pas de chance, et les artistes modernes n'ont rien à envier à leurs ancêtres qu'étranglent au Musée du Louvre les Finances d'une part, et les Colonies de l'autre.

*
* *

Le Louvre serait-il agrandi ? — Le vendredi 16 novembre a eu lieu l'inauguration de la *Société des Artistes Décorateurs* au Pavillon de Marsan, et M. Georges Berger, l'éminent président de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, a adressé à M. Dujardin-Beaumetz un discours fort applaudi, dans lequel il plaidait avec une éloquence communicative la cause du Palais du Louvre, dont l'Union Centrale possède dans le Pavillon de Marsan une partie vraiment trop petite. Avec des mots très justes, M. Dujardin-Beaumetz commença par remercier chaleureusement M. Georges Berger d'avoir bien voulu donner en une salle de son musée une hospitalité provisoire au magnifique don Moreau-Nélaton ; puis il affirma son désir vigoureux de faire partir du Louvre non seulement les Colonies mais aussi les Finances. Des applaudissements nombreux montrèrent à M. Dujardin-Beaumetz que tous les artistes présents l'approuvaient de tout leur cœur : le ministre des Beaux-Arts qui obtiendra de ses collègues que le Louvre tout entier soit rendu à l'Art, aura rendu le plus inestimable service à l'État français. Les Colonies ne sont pas encore parties, mais elles vont déménager pour aller rue Oudinot ; maintenant que de ce côté la cause est à peu près gagnée, passons aux Finances dont l'expulsion sera certainement très difficile, mais doit être un jour un fait accompli.

*
* *

Le Musée d'Azay-le-Rideau. — Le Musée de la Renaissance que l'État veut organiser au château d'Azay-le-Rideau, acquis par lui l'an dernier, entre en voie d'organisation, et une commission nommée à cet effet va se charger, sous la présidence de M. Dujardin-Beaumetz, de préparer les plans du futur

musée, dont l'intérêt peut être considérable.

*
* *

L'exposition publique des envois au concours d'Art Décoratif organisé par la *Ligue Maritime*, aura lieu le dimanche 9 décembre à la salle des fêtes de la maison Velpeau, 7, rue de la Chaise (square du Bon Marché). A 3 heures 45, distribution des récompenses, sous la présidence de M. Dujardin-Beaumetz.

*
* *

Les dieux s'en vont. — Tout Paris s'est ému, voici quelques semaines, de la disparition fort mystérieuse d'une Isis qui n'a, paraît-il, aucune valeur marchande ni artistique, et d'une statuette en plomb qui est dans le même cas, et qui toutes deux ont quitté, sans qu'on puisse savoir comment, les galeries du Louvre.

Cruellement, en prose et en vers, les journaux ont mis en cause directeur et conservateurs ; Isis sera pour les revuistes de fin d'année un motif facile ; et à côté d'une ballade de Ponchon, des échos nombreux tournèrent l'affaire en ridicule. En outre, M. Henry Maret, ancien rapporteur du budget des Beaux-Arts, en profita, dans le *Journal*, pour s'élever avec vigueur contre une tendance malheureuse — déjà souvent signalée par nous —, à encombrer nos musées d'objets de quatrième ordre, et il le fit sous une forme spirituelle qui porta juste et dont voici le passage essentiel :

« *Moi, je me demande, puisque, toutes les fois qu'un objet disparaît du Louvre, on nous déclare qu'il n'y a pas de quoi fouetter un chat, attendu qu'il n'avait aucune valeur, pourquoi cet objet y était, y tenait de la place, et si le public ne va pas conclure que toutes les autres œuvres exposées sont dans le même cas, et qu'il n'y en a pas une qui vaille quatre sous.*

J'ai déjà entendu faire cette réflexion que, si l'aimable et savant directeur de nos musées s'étonne du manque absolu de connaissances artistiques chez les malfaiteurs qui dérobent des choses sans intérêt, à plus forte raison il devrait être stupéfait du même manque absolu de connaissances artistiques chez ceux qui présentent ces choses à l'admiration des visiteurs. Car enfin il semble tout de même qu'un voleur est plus excusable de n'être pas fort en art, que ceux qui ont la fonction de découvrir les richesses artistiques, et qui, paraît-il, ne nous fourniraient que des pauvretés. Et l'on conviendra que, lorsqu'un cambrioleur se promène dans un musée de l'État, il ne peut pas supposer qu'il n'y fera pas ses frais. En toute franchise, ce serait à lui de se plaindre, et de dire que l'État ne devrait pas tromper les pauvres filous comme un simple marchand de bric-à-brac trompe les amateurs. D'autant qu'il trompe en même temps les honnêtes gens, qui n'osent plus s'extasier devant ce qu'on leur montre, de peur de s'entendre dire, par un gardien avisé :

— Vous savez, vous aurez le pareil pour trois francs quatre-vingt-quinze. »

La critique est bonne et l'occasion est heureusement choisie pour la bien mettre en valeur sous cette forme humoristique.

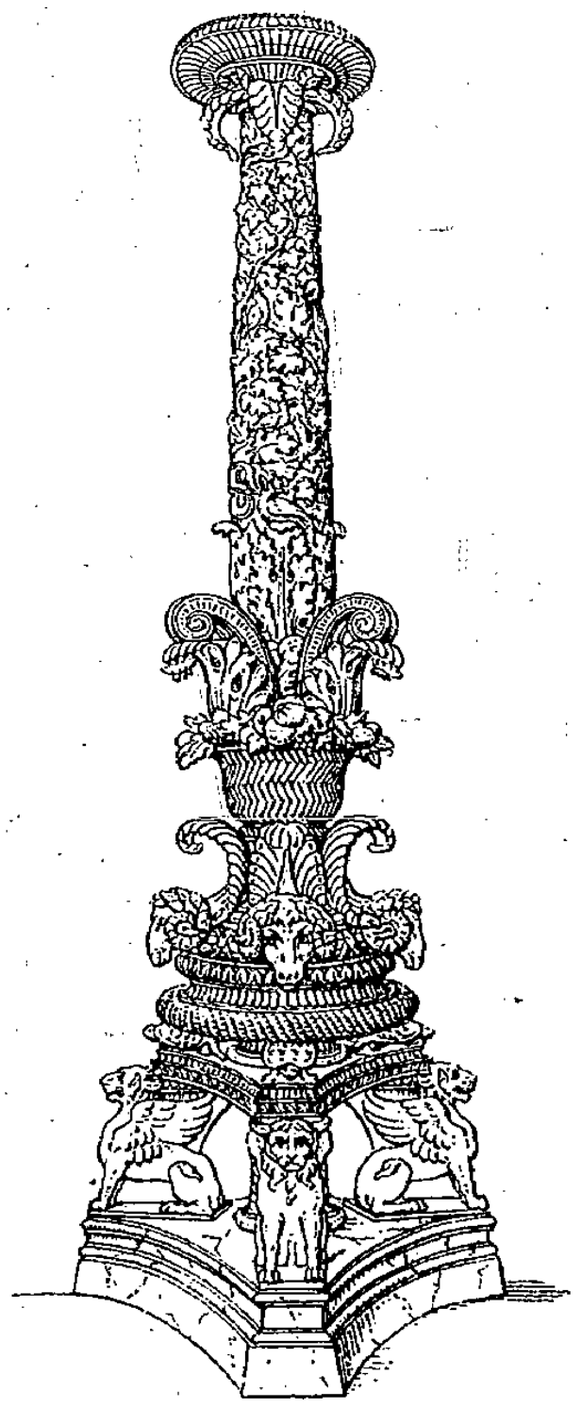
Mais en général l'incident a été trop grossi, et le public est un enfant cruel qui s'acharne d'autant plus que l'affaire se montre sous un jour un peu ridicule. Il faut convenir que ces menus délits, démesurément grossis, constituent une indication utile, que le Louvre n'a pas assez de gardiens, que les conservateurs sont mal servis par les circonstances, mal placés pour exercer eux-mêmes un contrôle sur la tenue du musée, et que des réformes s'imposent pour faciliter à ces érudits une tâche fort ingrate, fort malaisée et extrêmement utile. Renversons la situation : si au lieu d'un objet de nulle valeur, on avait volé la *Dame Touï*, ou un tableau comme la *Joconde* ou tel autre joyau de nos collections, quelle honte ce serait pour notre pays, puisqu'on pourrait dire que faute de personnel les musées français sont à la merci d'une tentative de rapt audacieuse. C'est un tort de mettre en jeu la personnalité des conservateurs ; c'est une question financière et administrative qu'un peu de bonne volonté résoudra aisément. Peut-être la fugue de cette ingrate Isis fermera-t-elle la porte aux dieux que des mains ingénieuses voudraient aider à sortir de leur palais en dépit de « la garde qui veille aux barrière du Louvre ».

L'AMATEUR.

Le Gérant : M.-A. DESBOIS.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

L'ART NATIONAL AU LOUVRE



Tout le monde sait que le Louvre n'a pas été fait pour être un musée, qu'il est un édifice bâti en plusieurs fois à des époques différentes, par conséquent sans homogénéité intérieure, et simplement approprié, tant bien que mal, à une utilisation que ses différents constructeurs n'avaient jamais prévue. De cette situation spéciale il ressort donc un certain nombre de difficultés pratiques d'installation auxquelles personne ne pourra jamais rien changer, même avec la meilleure volonté du monde, et il y aurait mauvaise grâce à faire au Louvre un procès de tendance.

Admettons donc, par la force des choses, la situation qui nous est faite. Ceci n'est pas une raison pour qu'on n'en tire pas le meilleur parti possible. En effet, une idée directrice domine depuis longtemps déjà l'organisation de tous les musées : c'est l'idée de l'enseignement populaire par la présentation chronologique des œuvres dans chaque salle et l'enchaînement historique des salles entre elles. Le musée devient une leçon de choses pratique, un grand livre ouvert devant le passant page par page, chapitre par chapitre.

Or au Louvre ce principe dirige très visiblement l'organisation de toutes les collections d'art étranger, et a produit de remarquables résultats en particulier dans les sections de céramique antique et de peinture hollando-flamande.

La seule collection pour laquelle cette organisation rationnelle n'existe pas, — précisément celle par laquelle il semble qu'on aurait dû commencer, — c'est la collection de l'art national.

En effet, s'il est une idée que le visiteur du Louvre n'arrive guère à se donner, c'est l'idée, cependant si indispensable, de l'unité traditionnaliste de l'art

français. Et ceci parce que les chefs-d'œuvre de nos artistes nationaux sont dispersés aux quatre coins du musée : les toiles des XV^e^ et XVI^e^ siècles, et les Lesueur avec les Lenain s'alignent dans une enfilade de couloirs, que le palier d'un escalier (où sont exilés deux David fameux tout étonnés de se voir égarés au temps du Grand Roi) relie à Lebrun; le XVII^e^ siècle, le XVIII^e^ siècle, Delacroix, Ingres et leurs contemporains, s'amalgament de leur mieux, dans trois salons disposés en étoile autour de la salle des portraits d'artistes; ailleurs un fragment de l'Empire s'entasse dans un carré isolé entre la Grèce et la bijouterie, Courbet est dissimulé dans la pénombre comme un parent pauvre, les dessins sont reclus dans une aile écartée, et le mobilier dans un autre coin; l'école moderne, le legs Thomy Thiéry et les petits bronzes de Barye sont au chaud sous les combles du 2^e^ étage, la sculpture au frais au rez-de-chaussée, en deux caves séparées par toute la largeur de la cour du Louvre, et dans l'une Philippe Pot voisine avec des fragments égyptiens, tandis que dans l'autre, Houdon n'a rien à envier comme manque de lumière ni à Courbet, ni à un magnifique tableau de Charles Jacques qui était encore accroché il n'y a pas longtemps sur un escalier de service interdit au public..... *Disjecta membra.... !*

Suivre chronologiquement le développement rationnel de l'Art Français, est dans le premier de nos musées nationaux une chose à peu près impossible, même pour ceux qui connaissent le mieux la topographie compliquée du Louvre [1].

L'admiration des arts étrangers est certainement une belle et utile chose; mais glorifier notre art national, montrer son implacable logique à travers les

---

1. LÉGENDE DU PLAN

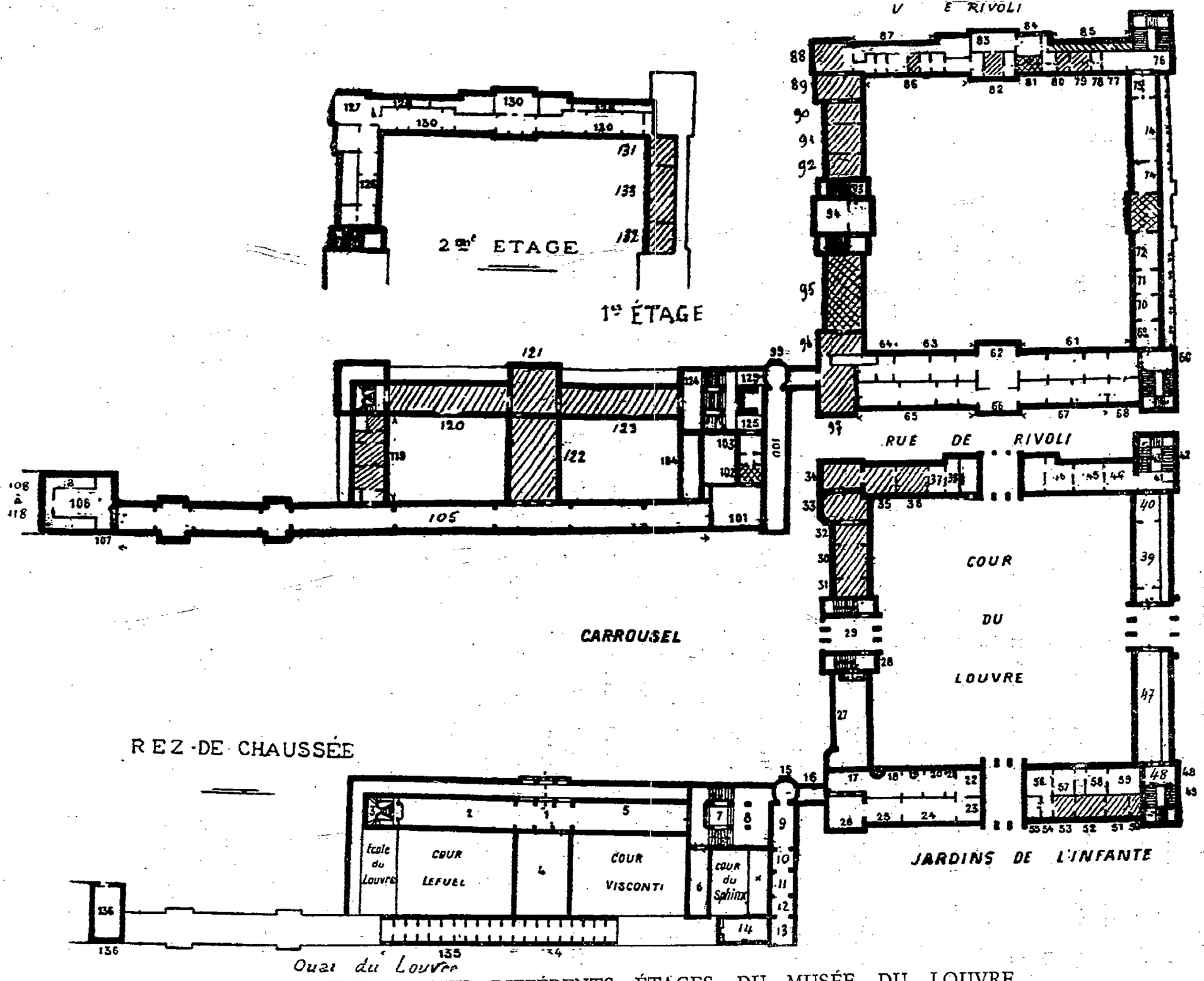
Sculpture française.

30 Salle Puget.
31 — Coysevox.
32 — Coustou.
33 — Houdon.
34 — Chaudet.
35 — Rude.
36 — Carpeaux.
50 — d'André Bauneveu.
51 — du moyen âge.
52 — de Michel Colombe.
53 — de Jean Goujon.
73 — des bronzes, fers et armes.
79, 80 — des dessins du XVIII^e^ siècle.
81 — des ivoires.
82 — des pastels.
86 Tapisseries françaises.
88, 89, 90 Salles du mobilier du XVII^e^ et XVIII^e^ siècles.
91, 92 Salles du mobilier du XVII^e^ et XVIII^e^ siècles.

Peinture française.

95 Salle Lacaze (Époques variées).
96 — Henri II (Courbet).
97 — des Sept Cheminées (Empire).
102 — Duchâtel (Ingres).
119 — des primitifs français.
120 Galerie Mollien (France XVII^e^ siècle).
121 Salle des portraits d'artistes.
122 — des États (France XIX^e^ siècle).
123 Galerie Daru (France XVIII^e^ siècle).
131 Salle de peinture française (XIX^e^ siècle).
132 Legs Thomy Thiéry.
132 Salle de peinture française (XIX^e^ siècle).

NOTA. — Il convient d'ajouter que le Salon Carré (101) et la Galerie d'Apollon (100) contiennent le premier des tableaux français, la seconde des joyaux français. (Les dénominations ci-dessus sont empruntées au dernier catalogue populaire publié par le Louvre.)



L'ART NATIONAL AUX DIFFÉRENTS ÉTAGES DU MUSÉE DU LOUVRE

(Voir légende page 474)

N. B. — Les salles marquées de rayures en biais sont celles qui sont consacrées à l'art français; les salles marquées de rayures croisées sont celles dans lesquelles des œuvres françaises sont mélangées à des œuvres étrangères.

Pour un certain nombre de séries françaises il n'existe pas de catalogues.

âges, ses beautés et ses défauts, son âme, sa vie en un mot, n'est-ce pas le premier devoir de l'État envers les penseurs et les créateurs dont la vie et la mort l'ont fait grand à travers les âges ? Pour ceux qui ne verraient là qu'un sentimentalisme vague sans base scientifique, il faut ajouter que cette piété est une utilité, parce que, d'une part, l'érudition a le plus pressant besoin de cette réforme pour mener à bien son œuvre indispensable faite entièrement de comparaisons; et que, d'autre part, à l'heure trouble où se discutent ardemment dans la mêlée les théories esthétiques de l'art de demain, si le Louvre pouvait nous montrer dans sa magnifique unité l'héritage complet de nos aïeux, voyant plus clair dans le passé, ceux à qui incombe la tâche de porter à leur tour comme dans la course antique le flambeau sacré, marcheraient à pas plus rapides dans le chemin de l'avenir.

Pour l'honneur du pays, l'Art Français ne peut pas, ne doit pas rester plus longtemps écartelé aux quatre coins de notre plus grand musée national, et être dans son propre pays, sous le regard attristé de ses fervents, sous le sourire étonné et narquois de l'étranger, le paria sacrifié aux gloires des civilisations évanouies ou rivales.

Il ne s'agit pas ici de comparaisons vaniteuses : il s'agit d'une justice trop lente à venir; et l'explosion d'enthousiasme qui accueillit, en 1904, l'exposition des Primitifs Français est la manifestation symptomatique d'un sentiment unanime à la pression duquel le Louvre ne peut plus se dérober.

Dans un pays comme le nôtre, qui est uniquement régi par l'opinion publique, c'est à cette opinion publique de se manifester de façon suffisamment énergique, pour venir en aide à ceux qui ont la lourde, très lourde tâche d'organiser les collections publiques, propriété de la nation, et qui ne peuvent pas toujours de leur propre mouvement effectuer les grosses réformes qu'ils sont les premiers à juger indispensables, et dont les complications de la machine administrative ne leur permettent pas de prendre l'initiative toutes les fois qu'ils le voudraient. Ici particulièrement c'est d'une affaire terriblement compliquée qu'il s'agit : c'est donc au public à donner hautement son avis et à faire plier sous sa volonté les difficultés administratives pour obtenir ce grand remaniement.

C'est bien un remaniement que nous demandons, un remaniement profond, c'est un gros et lourd travail, difficile, compliqué, mais non impossible, un travail qu'il faut faire de toute nécessité et faire sans retard puisqu'il s'agit là tout ensemble d'une réparation d'honneur envers les morts dont nous sommes les fils, d'un acte d'utilité pratique et d'une œuvre de justice.

LE MUSÉE.

LES VERRES ANTIQUES

I

L'ÉGYPTE AVANT LA DOMINATION ROMAINE

FIG. 1. — FIGURINE DE L'ÉPOQUE SAITE (MUSÉE DE BOULACQ)

L'invention du verre se perd dans la nuit des temps. En Égypte, cet art était déjà en pleine floraison à une époque qui, pour nous, reste enveloppée d'un voile épais. Dans les peintures de l'ancien empire, on remarque la représentation de nombreux modèles de vases à ondulations aux couleurs les plus variées et nous savons que les Égyptiens, dès une époque très reculée, employaient le verre à l'embellissement des temples et des palais. Pline [1] attribue l'invention du verre aux Phéniciens ; mais il nous transmet simplement une de ces historiettes avec lesquelles l'imagination populaire s'est plue souvent à combler les lacunes des connaissances humaines : il est vrai que nous ne connaissons guère de la civilisation phénicienne que sa décadence. Voici le récit de Pline :

« *Il est dans la Syrie une contrée dite Phénicie, limitrophe de la Judée et renfermant, au pied du mont Carmel, un marais auquel on donne le nom de Candeboé. On dit que de ce marais sort le fleuve Bélus, qui, après un trajet de cinq mille pas, se jette dans la mer, auprès de Ptolémaïs, colonie. Le cours en est lent ; ses eaux malsaines, consacrées aux cérémonies religieuses, sont limoneuses et profondes. Ce n'est qu'au reflux de la mer, qu'il laisse voir des sables, qui, roulés par les flots, brillent nettoyés de leurs ordures. Ces sables ne deviennent utiles, dit-on, qu'après avoir été agglutinés par l'action de la mer ; ils n'occupent qu'un espace de cinq cents pas le long du rivage, et, pendant plusieurs siècles, ce fut la seule localité qui produisit le verre. On raconte qu'un navire de marchands de nitre ayant abordé en cet endroit, comme les marchands préparaient leur repas sur le rivage, manquant de pierres pour exhausser leurs marmites, ils tirèrent des blocs de nitre de leur vaisseau. Ces blocs ayant été soumis à l'action du feu avec le sable répandu sur le sol, ils virent couler des ruisseaux transparents d'un liquide inconnu. Telle fut l'origine du verre.* »

Froehner, qui, dans son ouvrage sur la collection Charvet, a esquissé scientifiquement et magistralement l'histoire du verre, suggère l'explication sui-

1. H. N. XXXVI, 26.

vante basée sur une distinction entre la verroterie égyptienne et la verrerie translucide, d'invention beaucoup plus récente : « *Les peuples*, dit-il, *qui ont connu le verre avant les Phéniciens, n'employaient comme fondant que la potasse, c'est-à-dire un alcali végétal obtenu au moyen de la combustion de certaines plantes. La Phénicie remplaça ces soudes imparfaites par l'alcali minéral, le fondant par excellence, et sans lequel il est impossible de fabriquer des verres transparents.* »

La seule chose sûre que nous sachions sur l'origine du verre phénicien, c'est qu'en effet sa fabrication remonte à une très haute antiquité. Les Égyptiens eux-mêmes, au dire de Théophraste (περί λίθων, III, § 66), prisaient fort les imitations de lapis-lazuli en verre ou en terre émaillée faites par les Phéniciens, et parmi les tributs que leur avaient imposés les Pharaons, se trouvait ce lapis-lazuli artificiel (en égyptien, Khesbet-ari-t ; en grec κύανος σκευαστός ou χυτός) préparé en Phénicie. Mais tout porte à croire que les peuplades sémitiques disséminées depuis l'époque des premières dynasties dans le nord du Delta avaient dérobé, dès le XVI^e^ siècle av. J.-C., les secrets des ateliers égyptiens, et que, au temps de la puissance maritime des Phéniciens, de cette thalassocratie que Diodore place vers le IX^e^ siècle [1], mais qui remonte probablement plus haut dans l'antiquité, les produits de leur art ont dû être très répandus au loin. Pourtant, ce n'est qu'à partir des VIII^e^ et VII^e^ siècles que nous pouvons suivre l'activité des fabriques syriennes, et les meilleurs indices sont fournis par les flacons en verre semi-transparent, ornés de chevrons en pâte de verre opaque polychrome, que l'on trouve en si grand nombre dans tous les pays où avait pénétré le remuant commerce phénicien, surtout dans les îles de Rhodes et de Chypre, à Corinthe et en Campanie.

Ces lourds flacons de verre bariolé servaient à contenir des onguents et des parfums précieux, et cette marchandise fort recherchée en assura rapidement la diffusion ; c'est même autant pour des raisons de commerce que pour des raisons de technique, que leur décoration resta immuable pour une longue période de siècles, car ces gaies couleurs étaient comme une estampille d'origine.

Il est pourtant facile de remarquer la différence entre les verres polychromes provenant d'Égypte et ceux qui se trouvent habituellement sur les autres côtes de la Méditerranée ; ceux d'Égypte ont des couleurs franches, la forme en est précise, les stries colorées sont finement et minutieusement tracées ; les autres ont souvent des contours inégaux, leurs couleurs sont plus voyantes, et, en général, plus massées et faisant tache.

On a essayé d'expliquer ces différences par l'archaïsme de certaines pièces ; mais des fouilles récentes ont démontré que ces verres à contours

1. Duemmler, p. 248.

Fig. 2. — Verre polychrome à trois anses.

Fig. 3. — Verre à fond émeraude (Louvre).

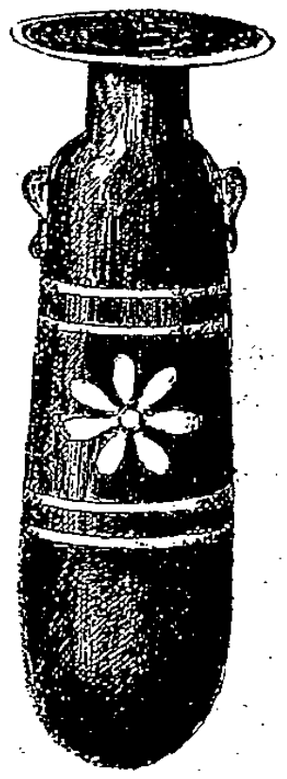


Fig. 4. — Alabastre orné d'une marguerite jaune sur fond bleu lapis.

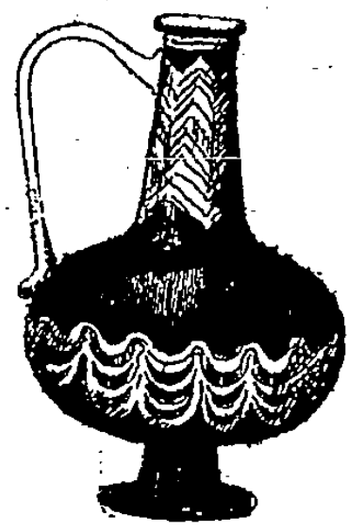


Fig. 5. — Flacon à fond bleu.

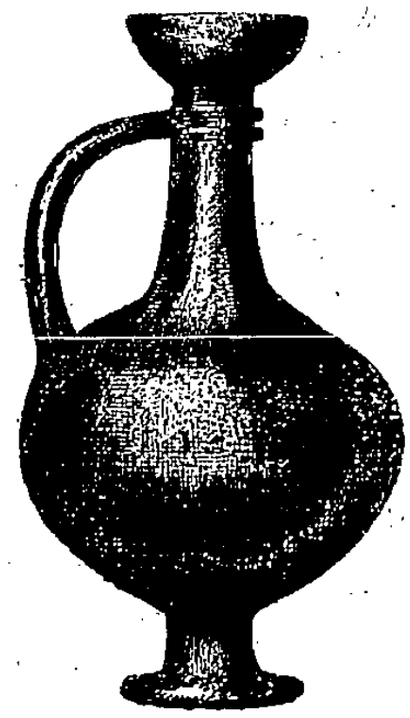


Fig. 6. — Flacon en verre bleu cobalt.

Fig. 7. — Flacon à ornements imitant la vannerie.

Fig. 8. — Balsamaire à forme de sceptre en verre polychrome cerclé d'or.

Fig. 9. — Gourde lenticulaire en verre polychrome.

Fig. 10. — Flacon figurant une colonne à chapiteau lotiforme.

inégaux, trouvés dans le bassin de la Méditerranée, sont d'une époque beaucoup plus récente que celle des verres similaires, d'une fabrication soignée, trouvés en Égypte. L'Égypte, avec sa maîtrise pondérée et patiente, a poussé cet art à sa plus haute manifestation technique, produisant déjà des merveilles dès les XVI^e^ et XV^e^ siècles av. J.-C. Il nous suffit de citer cet élégant flacon en verre opaque, conservé au British Museum, et portant sur le col le prénom et les titres de Thoutmès III, roi de la XVIII^e^ dynastie; la pâte est d'une teinte bleu turquoise sur laquelle se détachent en couleur jaune les hiéroglyphes, quelques rameaux verdoyants et les bordures; sur l'anse, d'un bleu foncé, on aperçoit des raies jaunes et blanchâtres. On a trouvé aussi une frise en pâte de verre bleu turquoise avec des hiéroglyphes en incrustations de pâte de verre jaune, offrant le nom de la reine Taia, femme d'Aménophis III[1].

FIG. 11. — MASQUES ÉGYPTIENS PENDENTIFS DE COLLIERS

Il y a tout lieu de croire que, à une époque très reculée de la civilisation égyptienne, la substance vitreuse a servi seulement de vernis à la terre cuite, puis au remplissage d'alvéoles métalliques; ce vernis se trouve déjà employé dans la porte de la pyramide à six degrés de Saqqarah (Memphis) attribuée à la première dynastie (Musée de Berlin), et on a signalé des cloisonnés vitreux d'une époque tout aussi ancienne; mais l'Égyptien s'aperçut vite que cette substance pouvait se suffire à elle-même et la fabrication de ce que nous appelons la verroterie, c'est-à-dire de menus objets de parure en verre opaque monochrome ou de plusieurs couleurs, ne tarda point à éclore. De là à la verrerie de table transparente, il y avait cependant un grand pas. Il fallut des siècles pour le franchir, mais on se demande si parmi les verres translucides, à substance verdâtre, à parois épaisses, qui nous viennent d'Égypte, il n'y en aurait pas qui remontent à des époques anciennes. Tout le monde connaît les peintures des hypogées de Beni-Hassan (province de Minyeh) où se déroule une série de scènes empruntées à la vie domestique d'un fonctionnaire d'Ousertesen I^er^, de la XII^e^ dynastie. Sur deux de ces fresques on voit des ouvriers paraissant souffler le verre; mais on a exagéré la valeur documentaire de cette représentation et il serait téméraire de vouloir deviner la nature des objets qu'ils fabriquent.

Les verres transparents que nous pouvons dater sont de fabrication assez récente et quelques-uns sont même en verre presque blanc, et ont reçu un travail de polissage à la roue (un superbe exemplaire est au Louvre). Cette

1. Voyez pour d'autres exemples : Deville, *L'art du verre dans l'antiquité*, et Garnier, *La verrerie antique*. On a pourtant souvent confondu la terre vernissée avec la pâte de verre.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

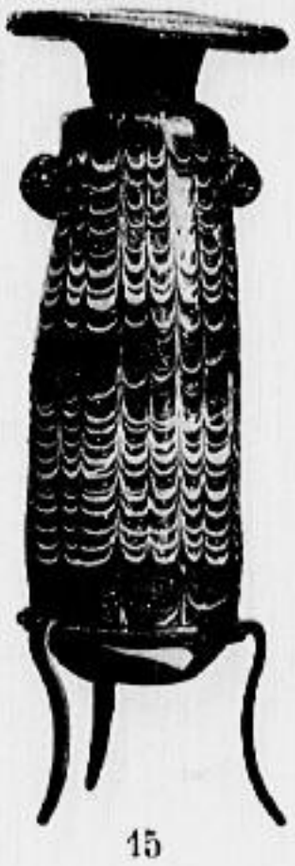
10

11

12

13

14



15

VERRES ÉGYPTIENS ET PHÉNICIENS.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

Phototypie Berthaud, Paris

verrerie de table ne semble pas avoir eu la faveur des Égyptiens; ils ont préféré toujours les plateaux en albâtre, auxquels ils savaient donner une légèreté et un poli inimitables.

C'est surtout dans la fabrication de la pâte de verre imitant les pierres précieuses qu'excelle le laborieux verrier égyptien. Depuis plus de 2.000 ans avant J.-C., jusqu'au IVe siècle de notre ère, il transmet de génération en génération l'exemple d'une maîtrise presque impeccable et son industrie s'exerce sur tout ce qui a besoin, sous une forme durable, de la gaieté des couleurs. Sous l'effort de ces artisans consciencieux, le verre, cette matière amoureuse du feu, revêt toutes les couleurs des pierres précieuses ; prenez un de ces colliers en perles de verre dont la piété antique a littéralement couvert les momies, vous y trouverez des imitations parfaites des pierres les plus estimées en Orient; examinez ce fragment de vase en pâte verte translucide, doublée de blanc et ciselée, rien ne peut en égaler l'exquise finesse (Pl. LXXI, 4); arrêtez-vous devant ces petites figurines d'applique découpées (fig. 1 et 12) et ciselées, vous ne pourriez du premier coup d'œil les discerner de leurs similaires en pierre dure; voyez ces petits carrés de verre (revêtements de coffrets, de tables de jeux, etc.) des époques ptolémaïque et romaine (fig. 44), qui imitent des émaux cloisonnés, vous serez surpris de voir avec quelle légère précision chaque filet de couleur a pris sa place dans la frêle enveloppe vitreuse, vous ne trouverez pas dans les ciselures japonaises un ouvrage décelant plus de patience; voyez encore ces rubans de verre bleu dans lesquels sont tracés en lignes microscopiques le sceptre à tête de Coucoupha, un bœuf Apis, un portrait de femme qui semble une réduction en miniature d'une tablette du Fayoum ou quelque autre sujet : la précision mécanique de nos ateliers modernes ne saurait faire mieux. Mais cette précision méticuleuse et ce souci constant d'imiter les vases en pierres précieuses empêchèrent longtemps les artistes verriers de donner à leur art un développement important en dehors de la voie qui leur était tracée par les *diatretarii*.

FIG. 12. — UNE AME APPLIQUE EN PATE DE VERRE BLANC OPAQUE

Nous donnons une série d'images de verres égyptiens de différentes époques (fig. 2 à 10, 13), à fond vert émeraude, rouge, noir, cobalt ou bleu lapis, et à stries jaunes, vertes, blanches; ils peuvent se répartir entre le XVIe siècle avant notre ère et la fin de l'époque saïte.

On a pensé que les ornements dits *barbes de plumes* ou *fougères* que l'on voit sur ces vases pouvaient dériver de l'imitation de la vannerie; cette idée a été

suggérée par des imitations analogues sur des poteries très anciennes et par la découverte de petits flacons en verre d'une époque récente enveloppés encore de roseaux secs tressés. On pourrait aussi penser aux étoffes brodées [1], et, dans certains cas, l'imitation des veines des agates et du sardonyx est évidente, imitation qui s'est de plus en plus stylisée. Un verre égyptien provenant des fouilles Amelineau, à Abydos, montre ces veines de couleurs claires, fines et légères, serpentant et se perdant presque dans la masse cobalt foncé. Ce joli flacon ovoïde (Pl. LXX, n° 3) permet quelques considérations intéressantes. Un vase identique a été trouvé à Ialysos avec des poteries de la période mycénienne et semble antérieur au XII^e^ siècle. Sa forme précise et sa décoration minutieuse et élégante, montrent que les verres égyptiens de ce type étaient beaucoup plus anciens que les verres phéniciens qui, eux, sortent généralement de tombes du VII^e^, du VI^e^ et même du V^e^ siècle.

Les verres égyptiens antérieurs au VII^e^ siècle av. J.-C. affectent toujours les mêmes formes rigides et traditionnelles que nous retrouvons parmi les vases en albâtre, en basalte, en onyx, en lapis, ou en ce magnifique quartz rouge opaque si estimé en Égypte, et ce n'est que sous la domination Saïte et sous l'influence d'un contact efficace avec l'art grec que ces formes s'assouplissent, prennent un galbe plus élancé, plus gracieux. Nous voyons apparaître des amphorisques de type rhodien aux anses fines et légères, voire même une hydrie minuscule, et ces types, repris par les artistes phéniciens, font rapidement le tour du monde.

Parmi les types des époques saïte et ptolémaïque, d'inspiration locale, notons les flacons en forme de fleur de lotus ou figurant une colonne à chapiteau lotiforme (fig. 10) et de sceptres surmontés de plumes (fig. 8), puis, plus tard, les gourdes lenticulaires ou les flacons à panse presque carrée (fig. 9 et 13), sur le fond vert sombre ou noir duquel de grandes virgules blanches bordées de bleu simulent les pennes d'une aile d'oiseau dans le remous du vol, motif que les verriers de Murano ont imité avec succès.

FIG. 13. — FLACON A PENNES D'OISEAU

Il était impossible d'aller plus loin dans cette voie ; aussi les Phéniciens n'ont-ils été pour très longtemps que les copistes serviles des modèles égyptiens ; mais à un moment donné, peut-être vers le I^er^ siècle avant l'ère chrétienne, la Syrie a pris une place prépondérante par le développement qu'elle a donné à la fabrication de verres légers, soufflés dans des moules, et par l'abondance et le bas prix de verres transparents de formes agréables.

1. Il y a un genre de verrerie d'époque récente, qui imite fidèlement les étoffes ; c'est le travail de minuscules perles de verre enfilées de façon à simuler une broderie ; voyez au Louvre une tête de face composée de la sorte et donnant l'illusion d'une tapisserie. Pline (XXXVIII, 6) cite un portrait de Pompée fait en perles.

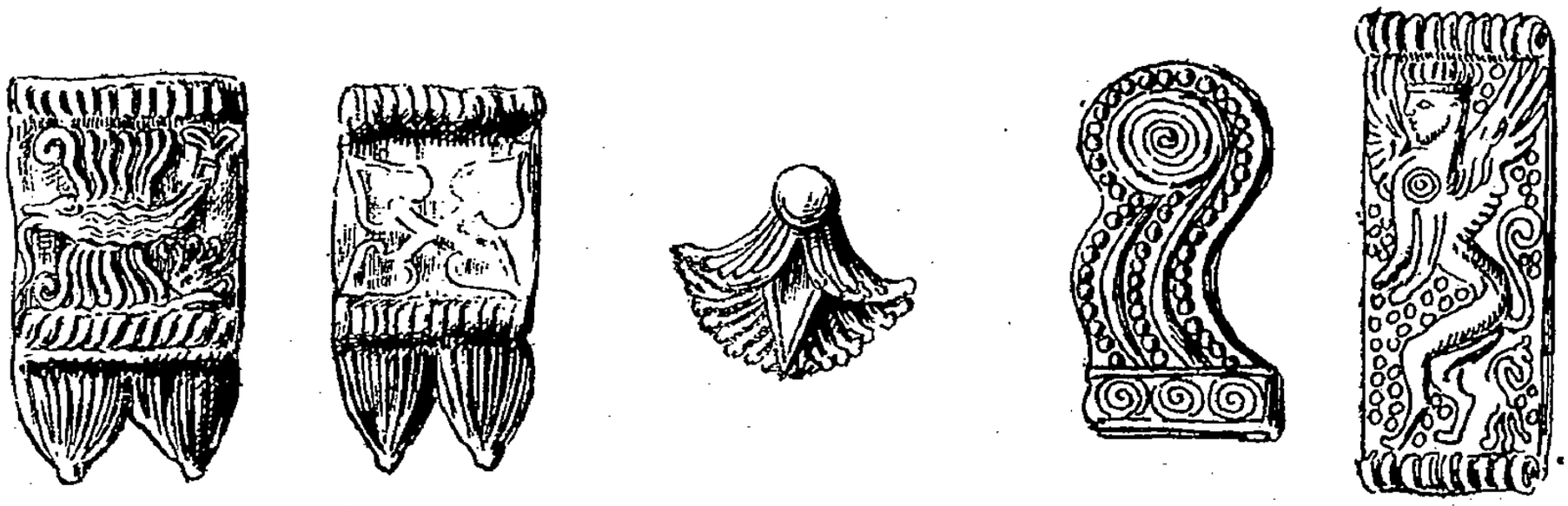


FIG. 14-18. — VERROTERIES ÉGÉENNES

II

LES VERRES PHÉNICIENS

Nous avons vu que les Phéniciens avaient dérobé de bonne heure aux Égyptiens les secrets de la fabrication du verre, et avaient donné un grand développement à cette industrie dès l'époque des Thoutmès et des Ramsès. On attribue un rôle important aux Phéniciens dans la civilisation égéenne, et c'est à eux que l'on pense pour ces verroteries qu'on a trouvées à Ialysos, et à Camiros dans l'île de Rhodes (fig. 17, 18 et 20), à Cnossos dans l'île de Crète, en Grèce (fig. 14, 15, 16) et ailleurs.

Le verre a joué un grand rôle dans la parure des femmes grecques de la période mycénienne, et ce qui est encore plus important, dans la décoration de la maison et des édifices publics. On a trouvé en Grèce, à Mycènes et à Spata, un grand nombre de menus objets en pâte de verre teintée de bleu, ayant des sujets estampés qui représentent des poissons, des coquillages, des plantes marines et qui sont presque pareils à ceux retrouvés à Ialysos et à Cnossos. Ces petites plaques étaient cousues sur les vêtements ou entremêlées aux plaques d'or estampées et ornées de filigranes des éblouissants pectoraux de cette époque.

Des plaques ayant des ornements à spirale imitant le roulement des vagues, servaient d'appliques à des coffrets ou à des meubles d'ivoire et de bois; d'autres, plus grandes, devaient vraisemblablement trouver un cadre dans les stucs des cimaises. La fameuse frise qui faisait partie de la décoration du palais de Tirynthe était en plaques d'albâtre pourvues d'ornements en κύανος

σκευαστός [1]. A Spata seulement, on a trouvé plus de 1300 pièces de verre. Le verre est rare à Mycènes dans les tombes primitives de l'acropole; il commence à être abondant dans la période des tombes à coupole. A la fin de la période mycénienne on savait souffler le verre, car à Mycènes on a trouvé des fragments de vases à boire en pâte blanchâtre ou verdâtre rayée de bandes noires ou jaunes. Et on se demande si cette verroterie précieuse et ces verres soufflés n'étaient pas d'importation phénicienne. On a trouvé aussi en Phénicie des verres qui semblent appartenir à cette époque. Le Louvre possède un cône en pâte verte représentant une idole en forme de colonne entre deux quadrupèdes qui rappellent le fameux groupe de la porte de Mycènes.

FIG. 19. — ANSE DE VASE EN VERRE MYCÉNIEN

FIG. 20. — VERRERIE ÉGÉENNE

La nombreuse série d'alabastres et d'aryballes qui ont été disséminés par le commerce phénicien dans tout le bassin de la Méditerranée est beaucoup plus récente et semble devoir être répartie entre les VIII[e] et V[e] siècles. Le géographe Scylax rappelle que les marchands phéniciens colportaient des perles de verre jusqu'au delà des colonnes d'Hercule [2]. Ces verres phéniciens se trouvent surtout sur les côtes de la Syrie [3] dans les îles de Rhodes et de Chypre [4], à Corinthe, à Cumes en Campanie [5], en Sardaigne [6], mais on en a signalé de divers points encore et ce sont probablement les Phéniciens de Carthage, d'Espagne et de Sardaigne qui pourvoyaient les peuples de la Gaule et des pays du Nord; ces peuples conservaient longtemps ces menus

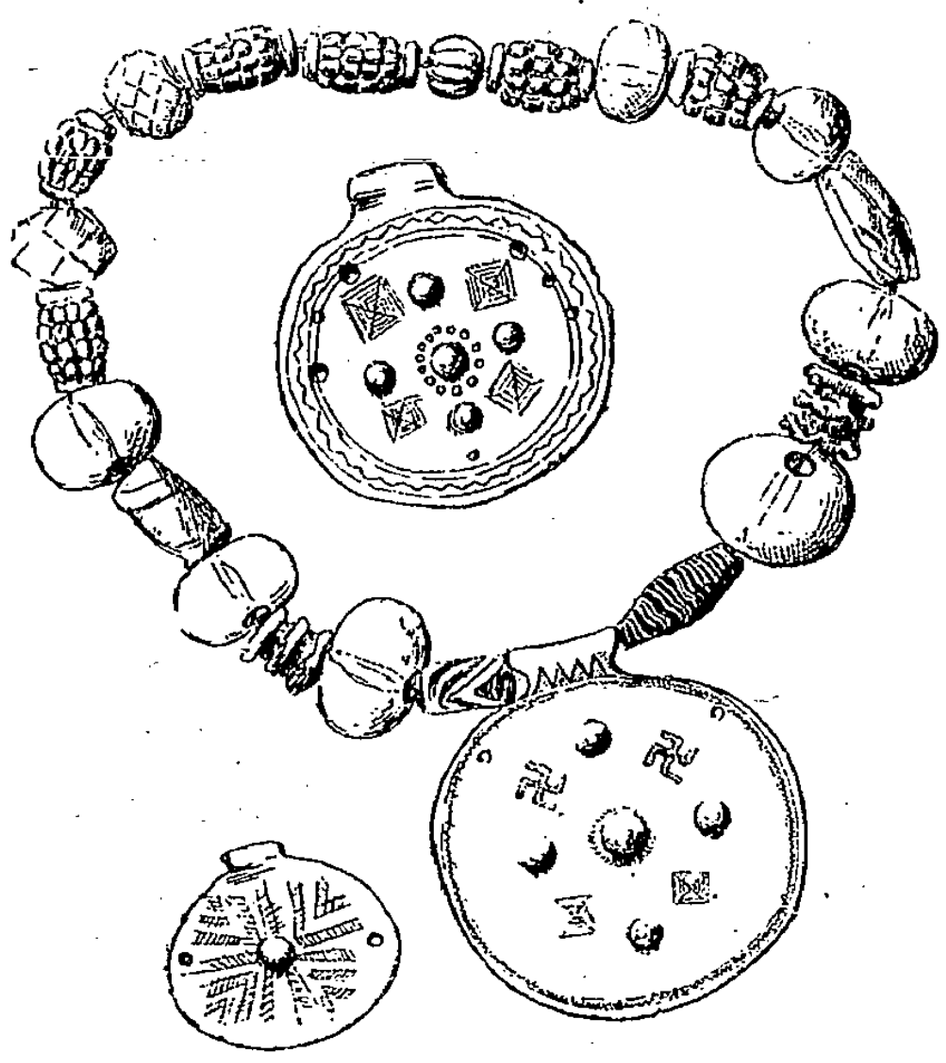


FIG. 21. — COLLIER EN PERLES DE VERRE ET DE CRISTAL AVEC PENDENTIFS EN ÉLECTRON, TROUVÉ A CUMES

1. Helbig, *Homerisches Epos*, 2e éd., p. 100.
2. Geogr. graeci min., t. I, 94.
3. Pottier et Reinach, Nécropole de Myrina, p. 239, fouilles Durighiello.
4. Fouilles de Camiros et fouilles Cesnola.
5. Fouilles du princē de Syracuse, de Stevens, Maglione, Ostia.
6. Fouilles Delessert.

objets de parure parmi leurs plus précieux bijoux et cette verroterie a contribué largement au développement de l'émaillerie gauloise.

Les exemples les plus intéressants de la verroterie égypto-phénicienne viennent de Cumes, et cela s'explique facilement, soit par la vaste étendue des fouilles pratiquées dans cette nécropole, soit par la richesse de cette importante colonie chalcidienne ; Rhodes et Chypre ont fourni aussi un nombre considérable de ces verres bariolés.

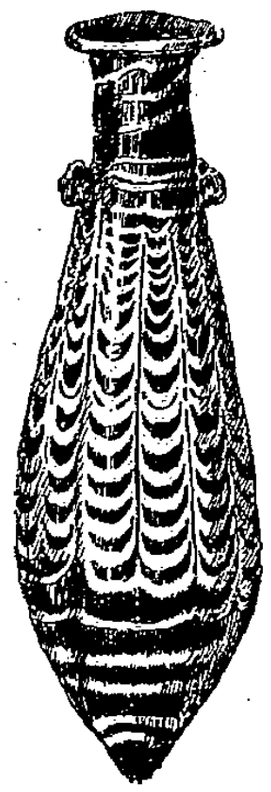


FIG. 22. — ALABASTRE PHÉNICIEN DU VII^e SIÈCLE A DÉCOR DE FOUGÈRES

Dans toutes les contrées que nous avons mentionnées, on trouve une grande quantité de perles de verre, d'amulettes, de pendentifs de toute sorte parmi lesquels est à noter une tête barbue d'aspect bien sémitique (fig. 25), M. Froehner lui a donné le nom de Melqart, le grand dieu Baal de Tyr. Quelques perles de verre ont trois masques humains (fig. 28); on se demande s'il faut y voir une simple répétition décorative ou une de ces triades entre lesquelles les Phéniciens répartissent les divinités principales de leur Panthéon. Mais parmi tous ces menus objets de verre, le plus intéressant est sûrement une tête de style égyptien de la Coll. Froehner en pâte rouge imitant le jaspe et qui porte une inscription phénicienne en trois lignes.

Il ne faut pas s'imaginer pourtant que tous les verres de style phénicien, trouvés dans les contrées riveraines de la Méditerranée, soient des importations sidoniennes. Parmi les villes où étaient établis des comptoirs phéniciens, il s'en trouva qui, possédant la matière première, s'approprièrent cette industrie florissante. Du reste, cette industrie est intimement liée à celle des fards et des parfums auxquels ces vases bariolés servaient de contenu et en quelque sorte de marque de fabrique. Dans des alabastres cassés on a observé sur les parois intérieures du verre une matière rouge adhérente.

FIG. 23. — ARYBALLE PHÉNICIEN

FIG. 24. — AMPHORISQUE PHÉNICIEN DU VI^e SIÈCLE A DÉCOR DE VANNERIE

Parmi les établissements phéniciens qui ont eu des verreries importantes dès le VI^e siècle, nous pouvons citer la ville d'Emporiae en Espagne à l'embouchure du fleuve Clodianus. C'est là, du moins, qu'on a trouvé tout récemment une nombreuse série de verres opaques affectant des formes et une ornementation, qui, tout en ayant des points de contact avec la verroterie

égypto-phénicienne, dérivent d'une esthétique particulière à cette localité. Ce sont des flacons de formes originales, mais à parois épaisses et de pâte poreuse où dominent le vert et le jaune d'ocre sur des fonds bleu cobalt (Pl. LXXI, 2).

Carthage, après avoir accueilli le verre égyptien et celui de Sidon, a eu aussi, dès le VII^e^ ou VI^e^ siècle, une fabrique de verres dont les produits se reconnaissent assez facilement (fig. 29 et 30).

FIG. 25-30. — VERROTERIES PHÉNICIENNES DE SYRIE ET DE CARTHAGE.

Les verres phéniciens se divisent donc en trois catégories :

1° Alabastres, ampoules, perles de verre et amulettes, des VIII^e^ et VII^e^ siècles, de type égyptien.

2° Alabastres, aryballes, amphorisques, aiguières, lécythes, du VI^e^ siècle, montrant l'influence grecque.

3° Alabastres, aryballes, amphorisques, aiguières, perles de verre et amulettes, du VI^e^ siècle, pouvant être attribués à des établissements phéniciens dans le bassin de la Méditerranée.

L'ALABASTRE est le type le plus ancien et le plus abondant; les plus archaïques sont ornés de simples lignes parallèles; dans quelques-uns, la panse, en forme de bulbe, s'amincit aux deux extrémités (fig. 22) et se termine en pointe dans la partie inférieure; dans d'autres, la panse, cylindrique, s'élargit légèrement vers la base et elle est quelquefois côtelée; le col est généralement étroit et à rebord plat, quelquefois très développé (Pl. LXX, fig. 15). Quelques-uns de ces alabastres mesurent jusqu'à 22 cent. La figure de la Pl. LXXI, 6 reproduit un balsamaire alexandrin d'une grande élégance imitant les anciens alabastres phéniciens.

L'ARYBALLE. La forme de ce vase ne varie pas beaucoup (fig. 23).

L'AIGUIÈRE. Les plus anciennes ont la panse très arrondie vers le haut et subitement évasée dans le bas, l'orifice trilobé à lobes d'égale grandeur (Pl. LXX, fig. 7); d'autres ont la base plus large et le goulot plus développé, la panse est quelquefois côtelée et ornée d'une collerette à piquants. Ces aiguières atteignent quelquefois une hauteur de 16 cent.; d'autres, au contraire sont minuscules; quelques exemplaires assez rares ont la panse fusiforme (Pl. LXX, fig. 6).

Le LÉCYTHE. Il y en a sans anses en forme de fuseau (Pl. LXX, fig. 14); d'autres avec deux anses fines et légères (Pl. LXX, fig. 12), la panse est parfois côtelée.

Les AMPHORISQUES (Pl. LXX, fig. 1, 5, 8, 13). Ce sont des imitations minuscules des

amphores et des hydries grecques. Les formes sont très variées et elles gagnent progressivement en élégance. Quelques-uns ont la panse côtelée.

L'ornementation consiste en stries ou zigzags parallèles d'une ou de plusieurs couleurs (Pl. LXX, 1, 2, 5, 7 et 13), de lignes enchevêtrées qu'on a désigné par les noms de *barbes de plumes* (Pl. LXX, 4, 6, 8 et 9 et LXXI, 1) et *fougères* (Pl. LXX, 2), et d'un ornement donnant l'impression d'un travail au crochet dont un fil se défaisant se serait enroulé autour du col du vase. Les verres à fond bleu lapis sont les plus abondants; nous reproduisons avec quelques augmentations le tableau dressé par Froehner, mais dans un ordre différent, indiquant le degré de rareté des couleurs.

Dans les alabastres et les aryballes, les oreillettes sont d'une couleur différente de celle du fond du vase généralement jaune d'ocre; quelquefois elles sont en pâte verdâtre et prennent un certain développement; les anses des amphorisques sont aussi quelquefois en pâte verdâtre.

FOND	ORNEMENTATION
Bleu lapis	néant.
	blanc.
	blanc et jaune.
	blanc et vert.
	blanc jaune et bleu clair.
	blanc jaune et bleu turquoise.
	blanc jaune et vert.
	jaune et bleu turquoise.
	jaune et vert.
Brun	blanc et jaune.
	jaune et bleu.
	blanc, jaune et bleu.
	jaune, vert et bleu turquoise.
Ambre	blanc, jaune et bleu turquoise.
	néant.
Blanc opaque	pourpre ou violacé.
	brun.
	bleu ou bleu verdâtre.
	jaune.
	noir.
Blanc semi-transparent	néant.
Vert	néant.
	blanc bleuté.
	jaune.
	jaune et bleu turquoise.
	jaune et blanc.
Vert bleuâtre	brun.
	jaune.
	blanc.
Bleu turquoise	blanc.
	blanc et jaune.
	rouge et jaune.
	jaune et bleu lapis.
Noir	vert.
	jaune et vert.
	blanc, rouge et bleu turquoise.
Violacé	néant.
	brun et jaune.
Rouge	blanc et jaune.

FIG. 81. — TÊTE VERNISSÉE REPRÉSENTANT UNE DIVINITÉ PHÉNICIENNE

III

LA MÉSOPOTAMIE

FIG. 32. — VERRE DE TYPE SYRIEN TROUVÉ EN MÉSOPOTAMIE

On est surpris de constater que l'Assyrie et la Perse, ces pays si amoureux des terres émaillées, ont presque complètement négligé la fabrication du verre proprement dit. Les exemples que l'on peut citer sont très rares. Le plus célèbre est le vase du roi Sargon au British Museum [1] provenant des excavations du palais de Ninive. C'est un flacon bursiforme, très lourd, en pâte couleur vert d'eau, semi-transparente; sur l'une de ses faces est gravé un lion, sur l'autre une inscription cunéiforme donnant le nom de Saryoukin (721 à 704 av. J.-C.). Il n'a pas été soufflé, mais coulé et ensuite, une fois refroidi, évidé et arrondi au tour. Mais cet ouvrage est le seul portant une date. On connaît un certain nombre de coupes en verre noirâtre également travaillées au tour; elles sont ornées de cercles dentelés; avec leurs parois épaisses et inégales, leur couleur sale et leur forme lourde, elles témoignent d'un art bien imparfait. A la suite de ces coupes, il faut mettre des petits flacons en verre blanc semi-transparent, travaillés à la meule; ils affectent une forme bizarre qui ressemble à une dent molaire.

La Perse, sous les Parthes et les Sassanides, a reçu largement les produits syriens. Peut-être même, sous les Sassanides, a-t-elle imité les verres syriens, montrant une préférence marquée pour les formes bizarres et l'ornementation de fils de verre agglutinés. Citons, pour le VII[e] siècle, la célèbre coupe de Chosroès II dont les parois sont formées d'un réseau en or qui sert de châssis à des médaillons en cristal et en verre de couleur.

1. Layard, Niniveh, t. II, 421; Froehner, coll. Charvet.

IV

LA GRÈCE

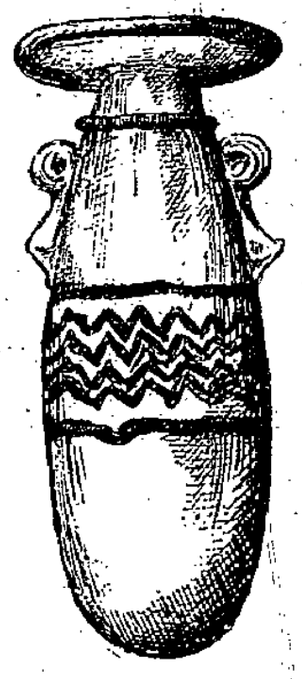


FIG. 33. — VERRE PHÉNICIEN TROUVÉ EN GRÈCE (COLL. BAMBON).

La Grèce semble avoir eu peu de goût pour la fabrication du verre. Le travail du verrier est une besogne ingrate, et l'importation très abondante de la verroterie égyptienne et phénicienne n'a pas poussé les Grecs à implanter chez eux cette industrie. D'autre part, leurs produits n'avaient peut-être pas besoin de cette lourde verroterie, et même pouvaient-ils craindre la confusion avec les marchandises phéniciennes. Corinthe, dès une époque très ancienne, s'est servie toujours de ses aryballes en terre cuite peinte et gravée; Athènes est restée fidèle à ses petits flacons en terre vernissée, quelquefois affectant des formes où l'art grec a laissé des inspirations délicieuses.

Quant à la verrerie de table, elle ne fut acceptée en Grèce que fort tard. On sait de quelle vogue jouissaient les coupes légères en terre cuite vernissée sortant des ateliers des Euphronios, des Douris, des Brygos, des Hieron.

Aristophane fait dire dans sa pièce des Acharniens, aux ambassadeurs athéniens envoyés à Ekbatane, la deuxième année de la 85e olympiade (l'an 440 av. J.-C.), que partout, sur leur passage, on les forçait à boire dans des coupes en ὕαλος et en or. Boire dans du verre pouvait sembler en effet, à cette époque, une bizarrerie orientale; mais on n'est pas sûr qu'il faille traduire le mot ὕαλος par *verre*, car dans un passage des *Nuées*, le même auteur indique par ce mot une pierre transparente.

Les verres que jusqu'ici on a trouvés sur le sol de la Grèce sont identiques à ceux qui proviennent de tous les pays où les produits égyptiens et phéniciens ont pu pénétrer.

V

CHYPRE

FIG. 84. — AMULETTES EN VERRE BLEU OU JAUNE D'AMBRE TROUVÉES A SMYRNE ET A CHYPRE

On ne sait pas encore si l'Asie-Mineure a fabriqué des verres d'une certaine importance. La trouvaille de quelques verres d'une belle composition ne prouve rien, car ces riches contrées recevaient les meilleurs produits des fabriques syriennes et égyptiennes. De même, on est porté à attribuer une origine syrienne à la plus grande partie des verres qu'on a découverts à Chypre pendant ou après les fouilles si fructueuses du général Cesnola et les mêmes verres se trouvent en Syrie, le long des côtes ioniennes et jusqu'en Italie. On a trouvé à Chypre, en très grande quantité, des verres polychromes de style égypto-phénicien; et, pour des époques plus proches de nous, des verres à sujets peints, entre autres, deux pièces de toute beauté, un amphorisque en verre opaque sur lequel sont peints un paon et d'autres oiseaux au milieu de branches fleuries, et un couvercle de pyxis avec Vénus sur un fond parsemé de fleurs; on a recueilli encore des fioles prismatiques à reliefs comme celles qui se trouvent en Syrie et en Italie, des flacons en verre violacé ou bleu ornés de fils agglutinés en verre blanc, des verres à dépressions, des coupes côtelées, des pendentifs de collier (tête de nègre, tête de taureau, vase, divinité assise, main faisant le geste de la prophylaxis, croissant), tous semblables à ceux qui se trouvent en Syrie et en Italie. De Chypre également viennent quelques exemplaires intéressants de verres moulés, avec des inscriptions : **ΛΑΒΕ ΤΗΝ ΝΕΙΚΗΝ — ΕΥΦΡΑΙΝΟΥ**.

VI

ALEXANDRIE, THÈBES ET COPTOS

FIG. 35. — VERRE PORTANT LA SIGNATURE DE TRYPHON (COLL. DUTUIT)

Sous les derniers Lagides et sous la domination romaine, l'art de la verrerie subit en Égypte des transformations essentielles. Jusque-là, les verriers égyptiens, tout en imitant les pierres dures, avaient essayé surtout de rendre la minutieuse composition des incrustations de pierres et s'étaient rendus esclaves des formes usitées pour ces travaux méticuleux. Sous les Lagides leur art respire un air plus libre ; ils imitent les couleurs naturelles des pierres fines, et, gagnés par l'éclectisme brillant et pompeux qui envahit alors tous les ateliers d'Orient, se plaisent à créer les formes les plus variées.

C'est surtout à Alexandrie, la ville commerçante par excellence, la luxueuse et remuante cité — *civitas opulenta, dives, in qua nemo vivit otiosus* — que cet art s'émancipe et montre une profusion de formes capricieuses, une exubérance de couleurs chatoyantes, qui, nées de l'imitation fidèle des gemmes, s'enchevêtrent bientôt dans une fantaisie éblouissante.

Voyez cet alabastre en pâte vert de mer incrusté de rubans ondulés en or, en bleu et en blanc (Pl. LXXI, 6), trouvé à Palestrina ; ce plateau trouvé à Cumes (Pl. LXXI, 9, Coll. Sambon) en verre translucide d'une teinte vert pré parsemé d'ornements étoilés et incrusté de menus fragments de verre bleu, blanc opaque, or, du type qu'on attribuait jadis à Toscanella ; voyez cette pyxis (fig. 77, Coll. Sambon) imitant l'écaille et offrant toutes les nuances du brun depuis l'ambre doré ; ce petit plat trouvé à Cumes, à fond bleu lapis, sur lequel se détachent des rubans blancs nuancés de bleu, enroulés, et qui font penser au *fond vermiculé* des émaux limousins du XII^e^ siècle (Coll. Sambon) ; citons encore un plat imitant le marbre que les Italiens appellent *lumachella* (colimaçon) avec ses veines brunes rehaussées de filets vert argenté, donnant, en effet, l'impression du sillon argenté que laisse sur son passage

le colimaçon (Coll. Sambon) ; ces fidèles copies de balsamaires et de vases en onyx, en agate, en feldspath auxquels le travail à la roue ou le polissage a fini par donner l'aspect de la pierre dure ; cette pyxis trouvée à Cumes (fouilles Ostia), où, dans une enveloppe de verre blanc transparent, se voient des baguettes de verre blanc opaque et gris enroulées. Venise a imité sur une vaste échelle cette ornementation *à filigranes*. Rappelons enfin quelques exemples de ces verres peints [1] en léger émail qui peuvent être attribués à Alexandrie ; voyez notamment la jolie pyxis de la coll. Homberg (fig. 41). Vous trouverez là tous les genres de cette captivante industrie depuis la plus parfaite imitation

FIG. 86. — VASE BARBERINI (BRITISH MUSEUM)

de la pierre dure jusqu'à la plus capricieuse fantaisie. L'empereur Hadrien, lors d'un de ses voyages en Égypte, adressait en cadeau au consul Servianus quelques-unes de ces verreries aux couleurs chatoyantes : *calices tibi allassontes versicolores transmisi quos mihi sacerdos templi obtulit* [2]. Les Italiens les désignent par les jolis noms de *mille fiori* ou *a giardinetto*. Et c'est parmi ces produits qu'il faut probablement chercher *ce verre murrhin* (vitrum murrhinum) pour lequel les Romains du siècle d'Auguste firent de si étranges folies [3].

1. La série, très rare, des verres peints augmente peu à peu. On en a trouvé deux à Chypre (Cesnola *Salamis*) ; deux autres en Syrie (Coll. du Louvre et Coll. Hoffmann), plusieurs à Cumes ; d'autres à Nîmes ; d'autres encore, de basse époque, dans le nord de l'Afrique.

2. Vopiscus *in Saturnicum*.

3. La fabrication des vases murrhins occupait, à Thèbes, plusieurs manufactures. Arrien les mentionne expressément dans son Périple.

Les verriers alexandrins étaient aussi très habiles à travailler le verre au tour et à le ciseler. Martial fait allusion à leur exécution hardie :

CALICES VITREI

Aspicis ingenium Nili, quibus addere plura
Dum cupit, Ah ! quoties perdidit auctor opus.

Parmi ces verres ciselés, on remarque les verres à deux couches, imitant le nicolo ou le sardonyx. La première couche, blanche, était ciselée de façon à laisser apparaître par endroits la couche inférieure, bleue ou brune, et à former ainsi des reliefs blancs sur un fond coloré. Pline fait allusion à ces vases lorsqu'il dit que l'on ciselait le verre comme l'argent [1], et, au point de vue des sujets aussi, il y a entre eux et les vases en argent des points d'identité absolue. Le premier verre connu de ce genre fut le vase Barberini (désigné ensuite d'après son nouveau propriétaire sous le nom de vase Portland) ; il fut trouvé, vers la fin du XVI^e^ siècle, au monte del Grano, à trois milles de Rome, dans un sarcophage de marbre qui est au Capitolin et que l'on a cru longtemps être celui d'Alexandre Sévère. Sur ce vase (fig. 36), qui est aujourd'hui au British Museum, on a écrit plus d'une vingtaine de brochures, mais les archéologues ne sont pas d'accord sur l'interprétation des figures. Les sujets se rapportent probablement à la légende de Médée et Jason. Sous le pied, est un buste d'Atys.

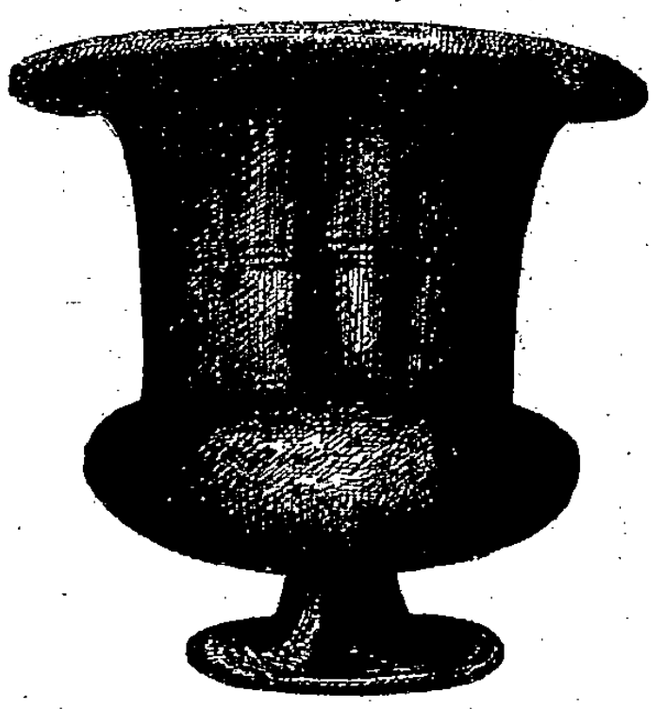


FIG. 37. — VERRE PURPURIN D'ALEXANDRIE ÉPOQUE PTOLÉMAIQUE (MUSÉE DU LOUVRE)

FIG. 38. — IMITATION DE CAMÉE EN PATE DE VERRE CISELÉE

En 1837, on trouva un nouvel exemplaire de cette verrerie. C'est une amphore mesurant environ 35 centimètres de haut, en verre translucide bleu cobalt, enveloppé comme d'un réseau d'ornements en pâte de verre blanc opaque. Les deux faces principales offrent des entrelacs de ceps de vigne et de rosier sauvage se croisant au-dessus d'un masque bachique, comme dans les grotesques du XVI^e^ siècle ; sur les faces latérales, sous les anses coudées, se voient des *putti* satyrisques jouant des instruments de musique ou cueillant des fruits et du raisin ; au-dessus, pendent des festons de fruits et de feuilles, entrelacés de rubans. Dans le bas du vase, court une frise représentant des chèvres au pâtu-

FIG. 39. — PLAQUE EN VERRE CISELÉ IMITANT UN CAMÉE

1. XXXVI, 66.

rage. Au musée de Naples également, on voit une superbe patère ayant au centre un masque bachique, et des pampres en pâte blanche ciselée, s'y détachant sur fond bleu cobalt. Dans la collection Dutuit, au petit Palais, est conservée une grande plaque de même composition sur laquelle est représenté un jeune satyre assis à gauche sur un rocher; il tend une grappe de raisin à Bacchus enfant, la tenant malicieusement plus haut que ne peut atteindre le bambin [1].

FIG. 40. — VERRE IMITANT LE CRISTAL DE ROCHE

Au Louvre, on voit un gobelet en verre légèrement teinté de jaune entouré d'un collier en pâte bleu à décor de pampres (fig. 81). Mais l'exemple le plus séduisant est un petit fragment qui fait partie des collections de la Bibliothèque nationale et qui nous montre, en très haut relief et vue de dos, une figure d'un modelé remarquable, représentant Persée secourant Andromède.

Il ne faut pourtant pas s'imaginer que tous les verres ciselés d'une certaine importance fussent travaillés à Alexandrie. Les artistes alexandrins, qui, au siècle d'Auguste, accouraient en foule à Rome, répandirent cet art en Italie, et il y a lieu de tenir compte des sujets figurés et de la provenance, dans l'attribution de certaines de ces pièces. C'est probablement à Rome qu'a été exécutée cette superbe plaque à fond bleu et à reliefs blancs ciselés, dont il nous reste un fragment (Musée du Louvre) et qui représente un sacrifice. Chez M. Pierpont Morgan (ancienne collection Gréau) on en voit d'autres des plus remarquables. Un de ces fragments appartenait à une plaque ronde, qui devait avoir au moins 60 centimètres de diamètre.

FIG. 41. — COUVERCLE DE PYXIS AVEC DESSIN PEINT

FIG. 42. — STATUETTE D'APHRODITE DE STYLE PTOLÉMAIQUE, EN VERRE IMITANT LE CRISTAL DE ROCHE

A côté de ces verres ciselés, qui se payaient fort cher, on vendait, à vil prix, des surmoulés en pâte de verre blanc opaque ou teinté en bleu turquoise, en bleu cobalt ou en vert aigue-marine, quelquefois avec une couche blanche. Ces deux procédés servaient également pour la reproduction de camées célèbres; ils sont presque toujours en pâte blanche sur fond de verre bleu, imitant les camées en nicolo, ou en pâte blanche sur fond brun, imitant le sardonyx.

1. Froehner, coll. Dutuit, nº 129; cette plaque a malheureusement subi des restaurations.

Mais tantôt la pâte blanche est finement ciselée (fig. 38), tantôt elle offre les vagues contours du surmoulage.

La pâte opaque est une matière qui se prête mieux que le verre transparent au travail de la ciselure; mais les artistes alexandrins n'ont pas hésité à attaquer franchement le verre le plus friable. Dans l'ancienne collection Hoffmann, on voyait un ravissant fragment d'une statuette d'Aphrodite en verre blanc translucide provenant d'Égypte et copiée probablement d'après un bronze ou un cristal de roche de l'époque ptolémaïque (fig. 42); nous citerons, en parlant des ateliers romains, plusieurs exemples de ces figurines en verre massif ébauché au tour et ensuite finement ciselé.

FIG. 43. — VERRE A RELIEFS TROUVÉ A POMPÉI

C'est à un atelier d'Alexandrie qu'il faut attribuer ce joli vase de la coll. Merkens (fig. 40), imitant le cristal de roche avec des feuilles de lotus en relief, motif qui a été conservé jusqu'au XII^e^ siècle dans l'art égypto-syrien.

On trouve aussi un grand nombre de coupes côtelées ou lisses et de petits vases en verre translucide verdâtre ou teinté de bleu, de jaune, de violet à l'imitation des gemmes transparentes ou encore en verre opaque polychrome imitant le sardonyx, l'agate, les jaspes. Ces verres sont souvent soigneusement gravés à la meule et polis, et ce travail rendait encore plus parfaite l'illusion de la matière artificielle. Nous verrons que des verres d'un goût exquis ont été travaillés de la sorte en Campanie.

Parmi les vases et les gobelets travaillés à la meule, on en trouve, à partir du I^er^ siècle de l'ère chrétienne, un certain nombre en verre blanc très pur et limpide, imitant le cristal de roche (χρυσταλλοφανεῖς). Pline s'étonne que devant ces imitations si parfaites la valeur du cristal de roche n'ait point diminué : « *Mire ad similitudinem accessere vitrea, sed prodigi modo ut suum pretium auxerint crystalli, non diminuerint.* » N'oublions pas les verres opaques à base d'étain, de ce rouge imitant le quartz rouge opaque, que Pline désigne sous le nom d'*hématins*. Il y a au Louvre deux coupes travaillées à la meule, dont l'une provient d'Algérie; dans la Coll. Gréau, aujourd'hui en la possession de M. Pierpont Morgan, se trouve un buste de Sérapis rapporté de Rome.

Avec le déclin des arts augmenta la recherche prétentieuse de formes bizarres et le goût des *tours de force*.

On peut citer comme exemples ces gobelets réticulés à deux plans, l'un en verre lisse, l'autre formant un réseau à jour superposé. Les pièces que nous connaissons ont été trouvées à Novare, en Italie et à Cologne; elles portent

les inscriptions πίε ζήσαις καλῶς et BIBE MULTIS ANNIS ; mais il faut probablement en rechercher l'origine en Égypte et c'est contre ces coupes fragiles que se récriait, au commencement du IIIe siècle, Saint Clément d'Alexandrie, le maître d'Origène, dénonçant « *cette prétentieuse et vaine gloire des ciseleurs de verre qui font trembler ceux qui portent les lèvres à leurs ouvrages* » [1]. Pourtant, si Alexandrie s'était faite une spécialité de la verroterie à couleurs chatoyantes et de la verrerie ciselée, elle n'était pas restée en arrière dans la fabrication du verre soufflé.

Nous dirons plus loin les raisons qui nous font penser que la Syrie a dû être la première à fabriquer des verres blancs transparents et légers, soufflés dans des moules; mais les ateliers d'Alexandrie, sinon pour la quantité de la production, du moins pour la qualité du travail, rivalisèrent même sur ce terrain, dès la fin de l'époque ptolémaïque, avec Sidon et Tyr.

On a même voulu voir dans les progrès des fabriques syriennes l'influence des modèles alexandrins, et cela à propos du gracieux gobelet de la Coll. Dutuit, soufflé en forme de tête de négrillon malicieux [2], qui a été trouvé en Phénicie. Il porte le nom du verrier : ΤΡΥΦΩΝΟC ; sous les Lagides, ce nom est très répandu à Alexandrie : citons entre autres le fou de la cour de Ptolémée Évergète [3] ; mais il est également fréquent en Syrie.

A Pompéi, on a trouvé un certain nombre de verres moulés qui peuvent être attribués à Alexandrie ou dont le motif, du moins, est emprunté aux verres alexandrins. Je donne le dessin (fig. 43) d'un joli gobelet orné de ceps de vignes avec des oiseaux, sautillant de branche en branche et picotant les grappes.

Alexandrie pouvait donner ce développement à l'industrie du verre non seulement à cause du génie facile de ses artistes, mais aussi parce qu'elle n'avait point besoin de recourir à la Syrie pour la matière première. Strabon nous dit qu'il existait en Égypte une certaine terre à verrerie, sans laquelle il était impossible de faire des ouvrages de quelque somptuosité et de couleurs variées : « *Ego vitrariis Alexandriae audivi quamdam terram vitrariam esse in Ægypto sine qua sumptuosa quaedam et multorum colorum opera perfici requisitum.* » Du reste, il faut considérer que le verre peut se fabriquer partout et que, dans l'antiquité, toute la difficulté résidait dans la connaissance des fondants et dans le maniement des oxydes colorants.

Auguste, après avoir soumis définitivement l'Égypte, exigea que le verre

1. Paedagogus lib. II c 111.
2. Froehner, coll. Dutuit, fig. 35.
3. Jos. arch, 12, 4, 9 ; Suid. m. πτολεμαῖος ὁ βασιλεύς.

1

2

3

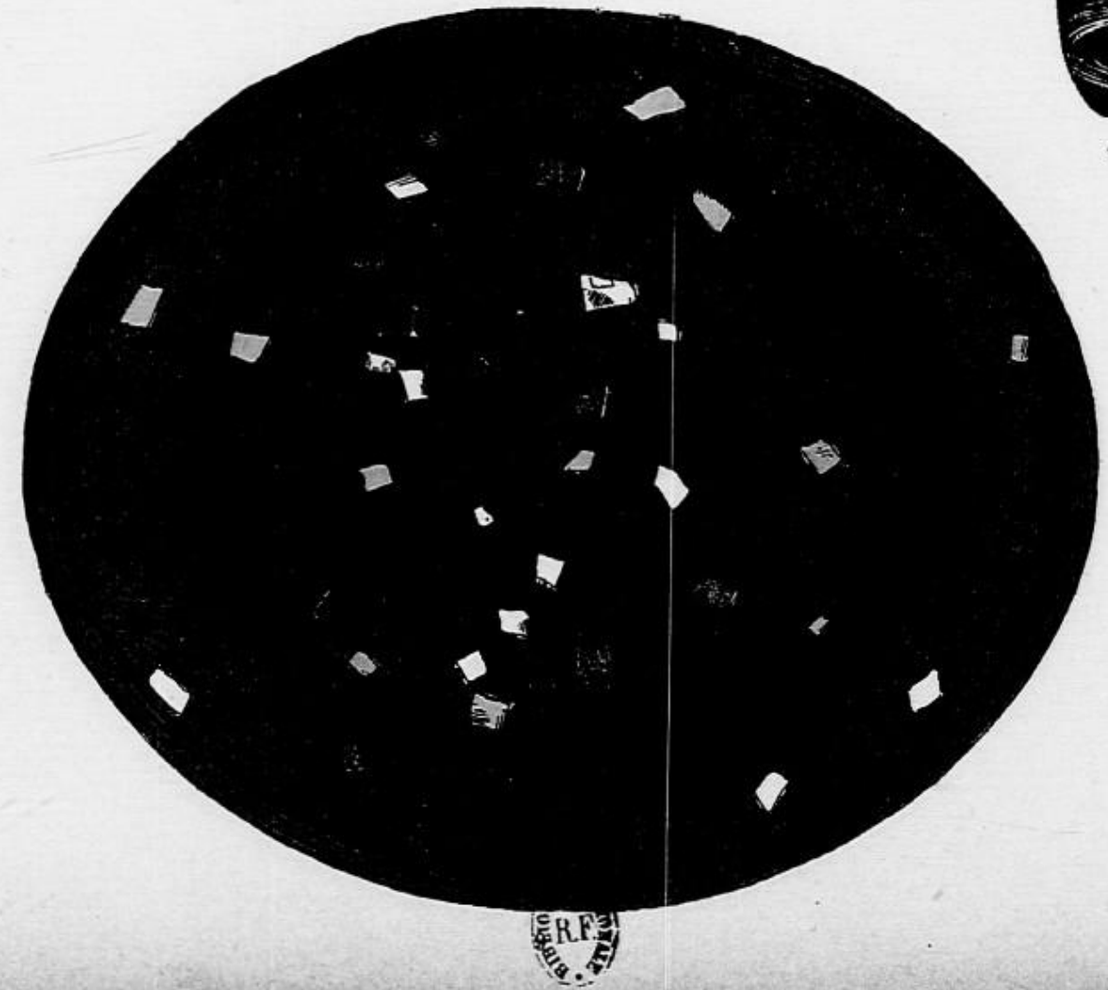
4

5

6

7

8



10

VERRES ANTIQUES ÉGYPTIENS, PHÉNICIENS & SYRIENS

fît partie du tribut imposé aux vaincus. Hadrien, dans une lettre (117-138 apr. J.-C.), mentionnait la fabrication du verre comme une des principales industries d'Alexandrie ; et l'empereur Aurélien, en 273, lorsqu'il reprit à la reine Palmyre une partie de l'Asie Mineure, la Syrie et l'Égypte, fit entrer les verreries d'Alexandrie dans une des catégories les plus importantes de l'impôt qu'il exigeait de l'Égypte.

FIG. 44. — PLAQUE DE VERRE POLYCHROME

VII

LA PHÉNICIE, LA SYRIE ET LA JUDÉE DEPUIS LE Ier SIÈCLE AVANT J.-C. JUSQU'AU VIIe SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

FIG. 45. — AIGUIÈRE DE GRANDE DIMENSION TROUVÉE AU MONT CARMEL

Entre la série des verres opaques polychromes sortant des ateliers de Sidon et de Tyr, et les verres transparents dont les nécropoles syriennes ont livré un si grand nombre dans ces vingt dernières années, il y a une lacune considérable. Les uns appartiennent aux VIIe, VIe et Ve siècles av. J.-C., les autres ne peuvent guère être antérieurs au Ier siècle av. J.-C. Est-ce une coïncidence que nous devons aux hasards des fouilles, ou bien est-ce l'indice d'un temps d'arrêt dans l'industrie verrière de ces contrées? Nous ne pouvons le deviner. Ce qu'il nous est permis de constater, c'est que les ateliers de Sidon ont abandonné la fabrication de la verroterie opaque, qui reste définitivement une spécialité égyptienne, pour aborder, avec un succès toujours croissant et avec des procédés nouveaux, la fabrication du verre soufflé. Alexandrie, sous le règne de Ptolémée Philométor, avait porté un coup décisif au commerce de Sidon et de Tyr; on comprend donc aisément que la partie indigente de la population se soit attachée toujours davantage à cette industrie du verre, pourtant si ingrate, et qu'elle ait transporté un peu partout son labeur opiniâtre.

Il est impossible de préciser la date de l'invention du verre blanc transparent fabriqué par l'emploi, comme fondant, d'un alcali minéral; mais cette invention ne paraît pas avoir eu une application industrielle bien déterminée avant les premières années de l'ère chrétienne. Pline semble la considérer comme une invention assez récente [1] et il en souligne l'importance par la phrase suivante : « *Nulle substance n'est plus maniable, nulle ne se prête mieux aux couleurs ; mais le plus estimé est le verre incolore, parce qu'il ressemble le plus au cristal. Pour boire il a même chassé les coupes d'argent et d'or* [2] ». La Phénicie paraît avoir fabriqué de bonne heure des verres transparents blancs ou légèrement teintés; Lucien [3] dit du teint d'une jeune fille qu'il est « *plus diaphane que le*

1. XXXVI, 66.
2. XXXVI, 67.
3. *Amores*, ch. XXVI.

Fig. 46. — Aiguière en verre jaune d'ambre ornée de fils agglutinés en verre bleu (Coll. Sambon)

Fig. 47. — Gobelet à l'inscription ΕΥΦΡΑΙΝΟΥ (Cabinet de France)

Fig. 48. — Flacon en verre verdâtre avec six anses en verre bleu (Coll. Sambon)

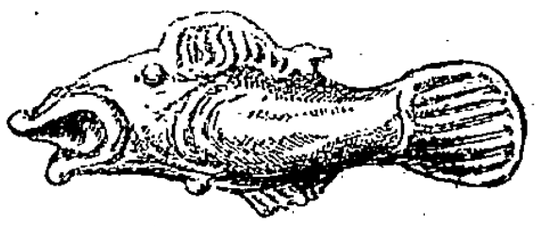


Fig. 49. — Fiole en forme de poisson, trouvée à Rome (Coll. Sambon)

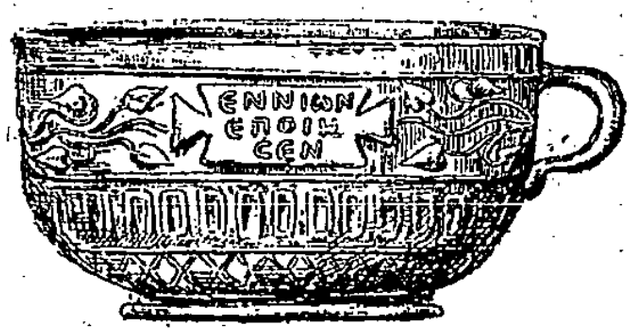


Fig. 50. — Coupe signée par Ennion (Musée du Louvre)

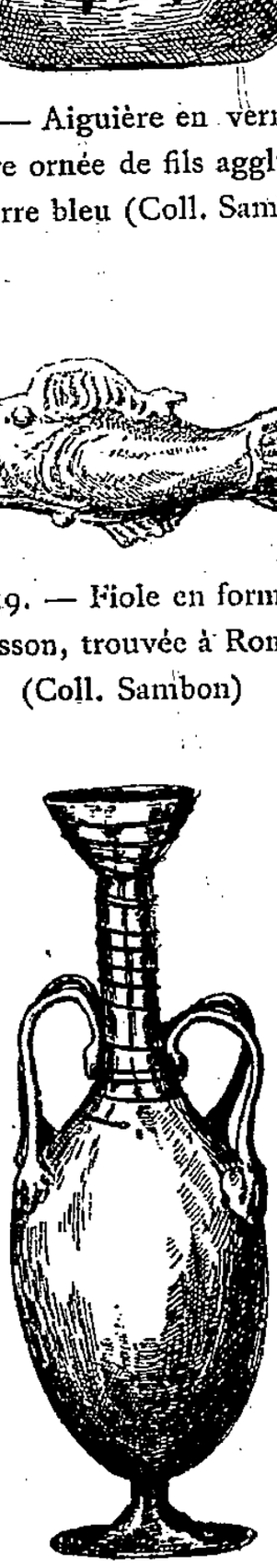


Fig. 51. — Verre ptérotos à quatre anses. (Coll. Sambon)

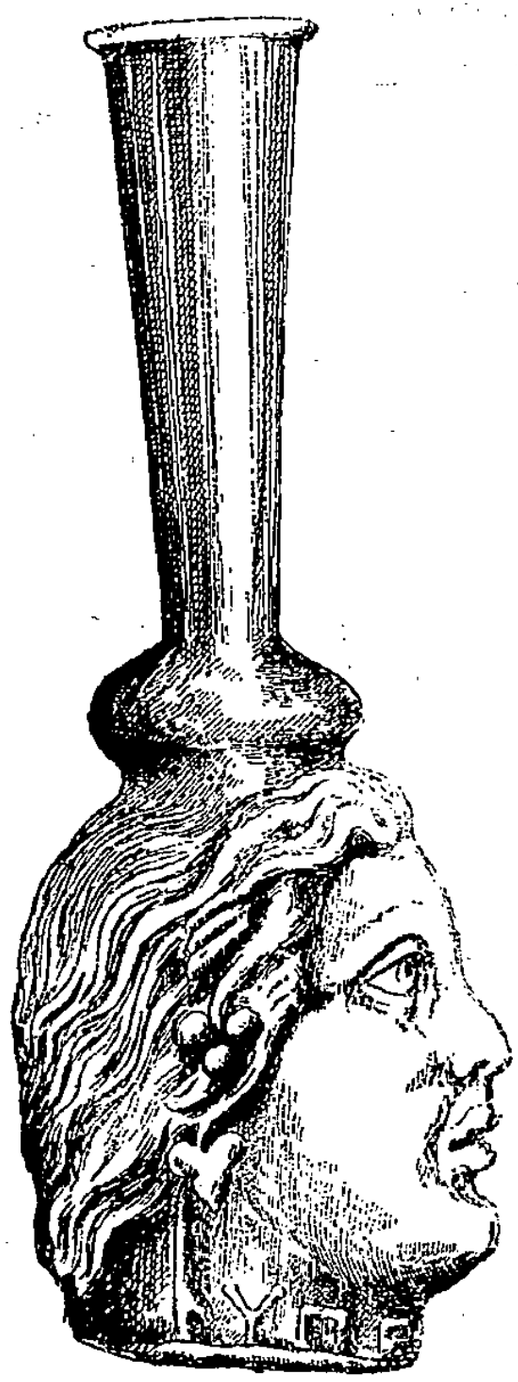


Fig. 52. — Flacon en forme de tête de Bacchus avec l'inscription « le vin déborde »

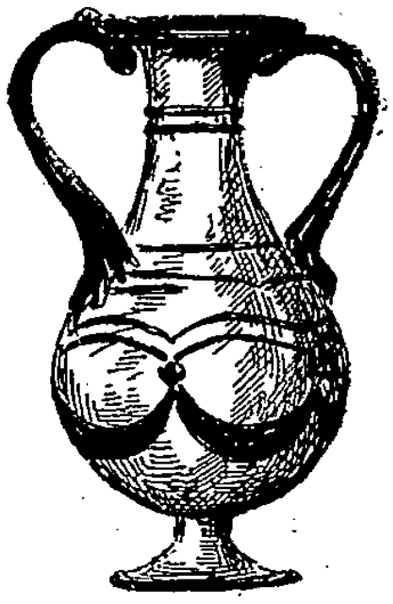


Fig. 53. — Amphore en verre jaune ornée de festons en verre bleu (Louvre)

verre de Sidon ». Mais la Phénicie et la Syrie doivent leur renommée dans cette industrie aux verres agglutinés et surtout aux verres soufflés dans des moules. Pline décerne à Sidon le titre d'*artifex vitri* et nous dit que les verreries de cette ville étaient déjà célèbres dans un passé lointain. On a trouvé un certain nombre de pouciers, de coupes en verre bleu ou jaune d'ambre, portant des signatures de verriers de Sidon des Ier et IIe siècles. On connaît les noms de Ariston, Artas, Eirénaios et Nikon suivis du nom de la ville ; mais il est probable que Tryphon, Ennion et Mégès, dont on a trouvé des verres signés (fig. 50), sont également syriens [1]. Ces verres se rencontrent souvent en Italie, et il se peut que quelques-uns de ces verriers syriens aient exercé leur industrie à Rome ; ils auraient rappelé dans leur signature l'origine sidonienne [2], Ennion et Mégès font suivre leur signature par cette prétentieuse recommandation : μνησθῇ ὁ ἀγοράζων — « *que l'acquéreur s'en souvienne!* » Il n'est pas encore facile de classer tous les verres qui proviennent de Phénicie, de la Syrie proprement dite et de la Judée, mais on peut faire des groupes autour des pièces d'une identification sûre.

Nous possédons déjà une série nombreuse et très variée de verres à décor moulé ; plusieurs sont l'œuvre d'artistes sidoniens, d'autres sortent d'ateliers syriens ou judaïques. C'est de Phénicie qu'est venu ce joli gobelet de la Coll. Dutuit en forme de tête de négrillon, œuvre du verrier Tryphon (fig. 35). On a trouvé récemment un flacon en forme de tête de Bacchus ayant sur le cou l'inscription : ΥΠΕΡΕΧΕΙ (le vin déborde) (fig. 52). Le Louvre possède un gobelet en forme de tête féminine ornée de grandes boucles d'oreille à pendantifs et qui est certainement inspirée d'une œuvre grecque ; dans la coll. Sambon on voit deux petits flacons, l'un en verre bleu, l'autre en verre incolore, ayant la forme d'une tête d'Éros sur le type des bronzes alexandrins du Ier siècle (fig. 59) ; et sur un verre analogue, au British Museum, on aperçoit des lettres effacées qui semblent donner le nom Εὐγένης ; voyez encore ces petits flacons en verre bleu, ou en pâte de verre blanc opaque et bleu cendré affectant la

1. Froehner, coll. Charvet.

2. Sur les pouciers des coupes d'Ariston on lit ARISTO SIDONI ℞ ARIST SIDON ; sur ceux d'Artas APTAC CEIΔΩ ℞ ARTAS SIDON ; sur ceux d'Eirénaios EIPHNAIOC EΠOIHCEN CIΔΩNIOC et à l'avers la tête d'Auguste ; sur ceux de Nikon NEI KΩN ℞ CEI ΔΩN ; sur ceux d'Ennion ENNIΩN EΠOIH CEN ℞ MNHΘH OAΓORA ZNΩ*sic*) ou ENNIΩN EΠΩHCEN ℞ KATAXEPE KEYΦPAINOY ; sur ceux de Mégès (barillet trouvé en 1873 à Marium de Chypre) MEΓHC EΠOHCEN ℞ MNHCΘH OAΓORACAC.

forme d'une tête juvénile (fig. 63); ces lécythes, à panse prismatique, ornés de vases ou fruits en reliefs, qui sont en verre transparent teinté de bleu et en pâte de verre blanc opaque, ou bleu cendré ou en blanc et brun imitant le sardonyx (fig. 54 et 60). D'autres lécythes, en verre blanc, bleu ou violacé, sont ornés de reliefs représentant un treillis, deux flambeaux en sautoir, une patère à libations, des vases à vin, d'autres encore, en pâte de verre blanc opaque ou bleu, offrent sur l'un des côtés des branches de lierre et sur l'autre des ceps de vigne (fig. 62). Dans la coll. Tyszkiewicz était conservé un lécythe semblable en verre blanc, muni d'une anse coudée en verre améthyste; il est décoré d'élégantes palmettes en relief, dont quatre droites et quatre renversées. Ce même décor de palmettes droites alternant avec des palmettes renversées, se voit sur une pyxis en verre jaune d'ambre de la coll. Sambon, provenant de Piedimonte d'Alife, dans le Samnium (fig. 58) et sur une pyxis en verre bleu de l'ancienne coll. Tyszkiewicz, provenant de Syrie. Le couvercle de ces petites boîtes est de forme conique et figure une campanule entourée d'une frise de fleurettes; leurs parois sont d'une ténuité extrême. C'est encore de Syrie et de Rome que viennent plusieurs de ces gobelets façonnés en massue d'Hercule, entre autres celui de la coll. Tyszkiewicz en verre améthyste et mesurant 22 cent. On a trouvé aussi, également en Syrie et en Italie, des verres en forme de navire. La plupart de ces exemples peuvent se grouper autour des verres signés par Ennion qui était probablement un verrier de Sidon du 1er siècle, et dont on a trouvé des ouvrages portant la signature sur une tablette à queue d'aronde, à Chypre, à Solonte en Sicile, à Modène en Italie et jusque dans le Bosphore Cimmérien [1]. Il faut rapprocher ces verres des faïences à vernis vitreux qui se trouvent en Asie Mineure, en Syrie, à Alexandrie et en Italie.

C'est de Syrie que semblent originaires ces verres moulés portant une inscription invitant à la gaîté des banquets. Ces gobelets eurent une grande vogue et furent imités dans d'autres fabriques,

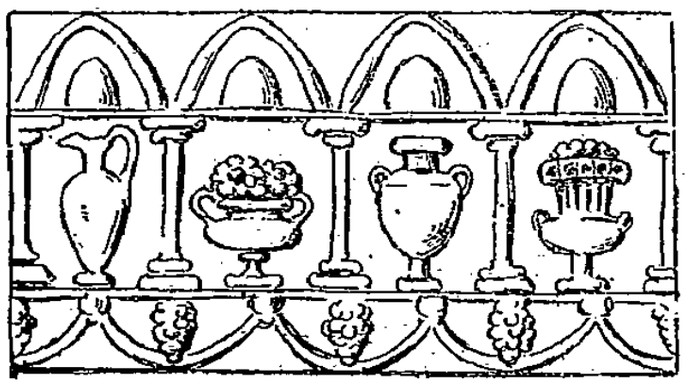


FIG. 54. — DÉTAIL D'UNE FIOLE A PANSE PRISMATIQUE AVEC ORNEMENTS EN RELIEF (COLL SAMBON)

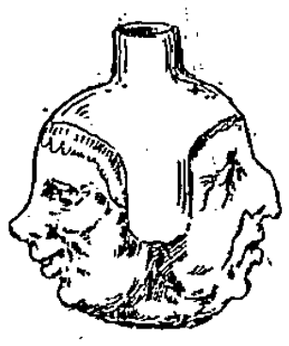


FIG. 55. — VERRE SYRIEN A SUJET GROTESQUE (LOUVRE)

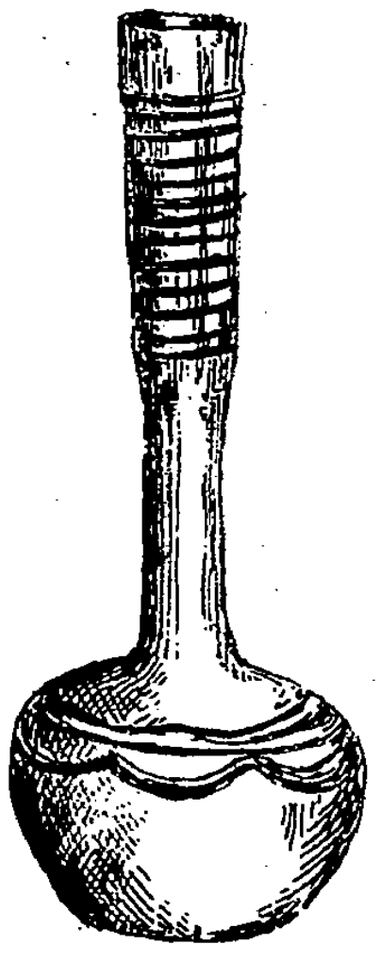


FIG. 56. — BOUTEILLE A LONG COL CERCLÉ DE FILS DE VERRE AGGLUTINÉS (COLL. SAMBON)

1. Fouilles de Kertch, *Ant. du Bosphore Cimmérien*. — Froehner, *Coll. Charvet*, p. signées : ΕΝΝΙΩΝ ΕΠΟΙΕΙ ou ΕΝΝΙΩΝ ΕΠΟΙΗCΕΝ.

Fig. 57. — Gobelet à tête féminine (Louvre)

Fig. 58. — Pyxis à reliefs, style d'Ennion, trouvée à Piedimonte d'Alife (Coll. Sambon)

Fig. 59. — Fiole à tête d'Éros (Coll. Sambon)

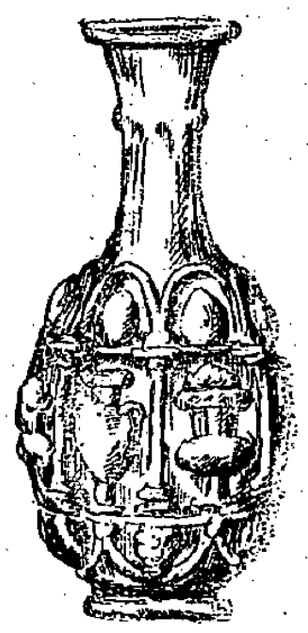


Fig. 60. — Fiole en verre blanc opaque (Coll. Sambon)

Fig. 61. — Flacon à tête grotesque, en verre violacé (Coll. Sambon)

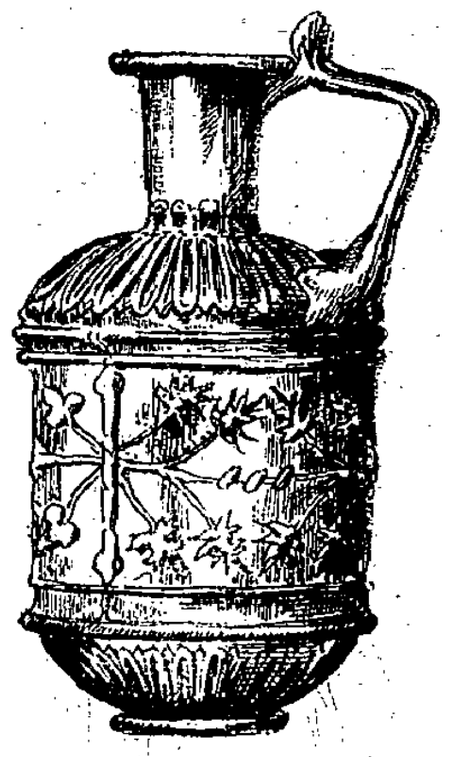


Fig. 62. — Flacon en verre blanc opaque (Coll. Sambon)

Fig. 63. — Fiole à tête d'athlète, en verre jaune d'ambre (Coll. Sambon)

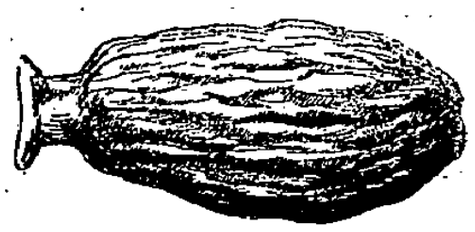


Fig. 64. — Fiole en forme de datte (Coll. Sambon)

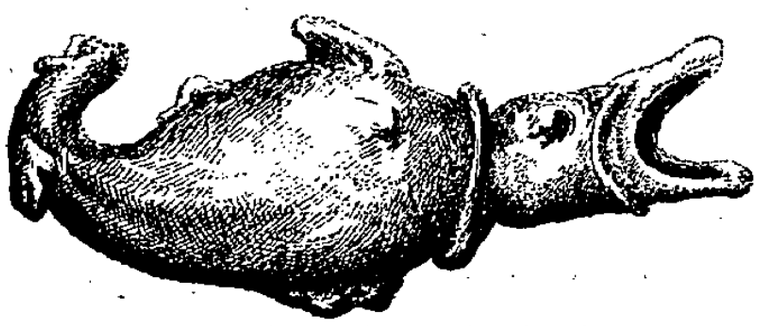


Fig. 65. — Fiole en forme de cétacé, en verre violacé (Coll. Farah)

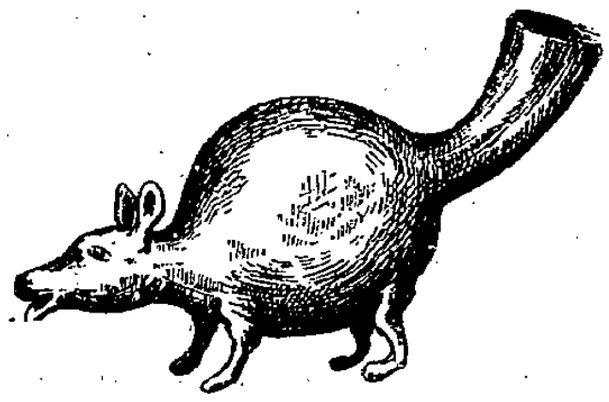


Fig. 66. — Fiole en forme de chien ou de rat, en verre blanc (Louvre)

VERRES SYRIENS A RELIEFS

depuis le IIe jusqu'au IVe siècle; on y lit ΕΥΦΡΑΙΝΟΥ « Réjouis-toi » (fig. 47) ou ΕΥΦΡΑΙΝΟΥ ΕΦ Ω ΠΑΡΕΙ « *Réjouis-toi de ce qui t'a amené ici* » ; ΛΑΒΕ ΤΗΝ ΝΕΙΚΗΝ, « *Remporte la victoire* », etc. D'autres verres moulés prennent la forme de fruits : voici des flacons en verre jaune d'ambre ou violacé, quelquefois munis d'une anse, et dont le corps est semé de mamelons qui lui donnent l'aspect d'une grappe de raisins : dans la coll. Sambon on voit deux petits flacons, l'un en verre bleu opaque, l'autre en verre blanc opaque offrant d'une façon plus précise la forme de la grappe de raisin ; dans presque toutes les collections on rencontre de ces petits balsamaires en verre jaune d'ambre simulant une datte (fig. 64). Citons, également, des verres en forme d'amande (Anc. coll. Gréau, Coll. J. Pierpont Morgan), de prune (flacon bleu trouvé dans l'Attique et flacon violacé trouvé à Chypre ; Coll. du comte Stroganoff), d'arbouse, de pomme de pin (verre bleuâtre, Musée de Vienne et Coll. Slade, p. 29).

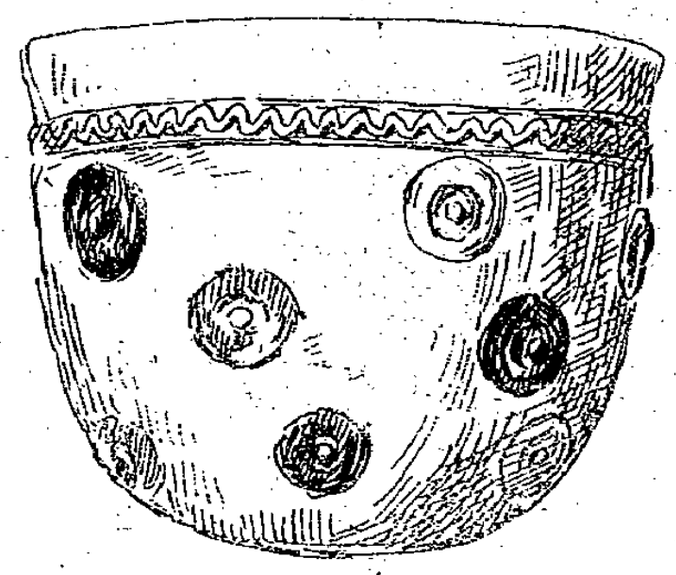


FIG. 67. — COUPE EN VERRE IMITANT LES COUPES D'OR ORNÉES DE PIERRERIES

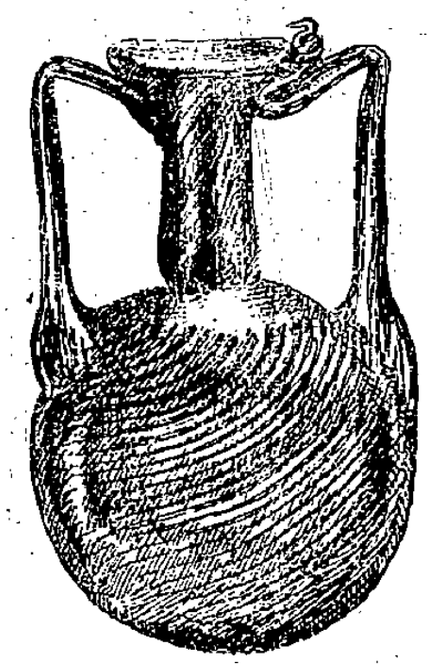


FIG. 68. — GOURDE LENTICULAIRE A CANNELURES TORSES (COLL. SAMBON)

Une autre série prend la forme d'animaux. Voici deux verres de fabrication lourde, mais d'une grande originalité; l'un de la collection Feuardent simule un taureau; l'autre, en verre violacé, a la forme d'un cétacée (Coll. Farah) (fig. 65); au Louvre, nous voyons un rat des champs (fig. 66); dans plusieurs collections, des poissons en verre blanc (fig. 49) ou verdâtre ; dans la collection Merkens, un canard ; au musée de Naples, au British Museum, au Louvre, des colombes en verre bleu et en verre blanc transparent. Citons encore des fioles en pâte bleue ou blanche en forme de coquilles bivalves (Coll. Slade et Coll. Hakky bey), et des flacons en forme de battant de cloche (Coll. Sambon) ou de marteau. Nous trouvons aussi des formes grotesques. Le Louvre possède un curieux petit flacon venant de Syrie (fouilles Durighello), en verre verdâtre, à deux têtes adossées, l'une gaie et moqueuse; l'autre triste et pleurante : Jean qui rit et Jean qui pleure (fig. 55). Dans la

FIG. 69. — BOUTEILLE JUDAIQUE A DÉCOR MOULÉ (COLL. SAMBON)

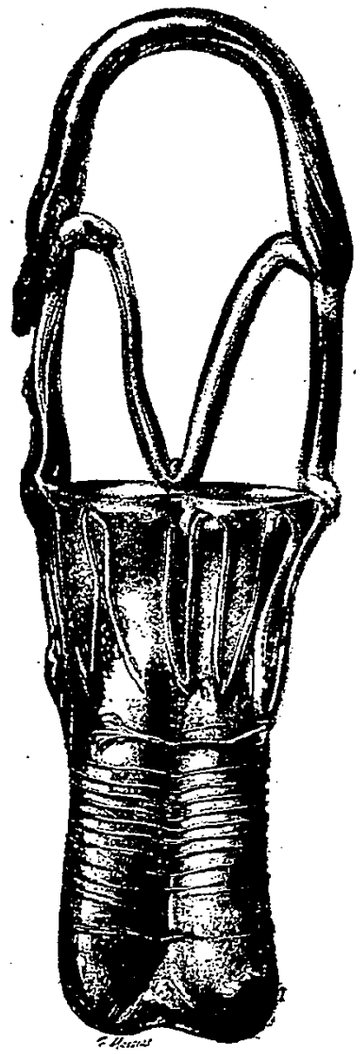


Fig. 70. — Flacons jumeaux en verre verdâtre (Coll. Sambon)

Fig. 71. — Bouteille en forme de tête (vainqueur aux courses ou Empereur) Époque Constantinienne (Coll. Merkens)

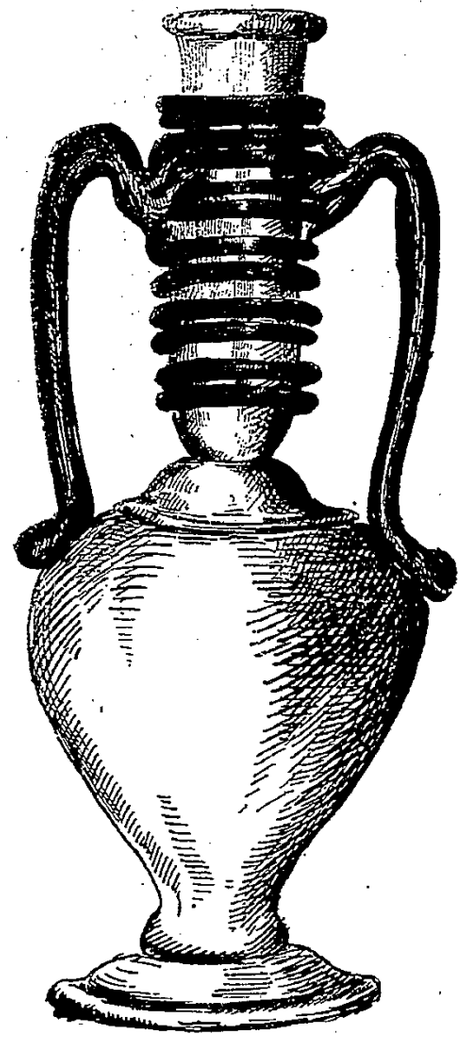


Fig. 72. — Flacon en verre verdâtre avec anses et spirales en verre pupurin (Coll. Sambon)

VERRES SYRIENS

collection Sambon on voit un flacon en verre violacé, également à deux têtes; mais les visages semblent bouleversés par la colère. Ces verres moulés descendent jusqu'à une époque très basse, et nous donnons le dessin d'une bouteille, probablement d'origine syrienne, qui est certainement de l'époque constantinienne, et qui pourrait même présenter un portrait sommaire de Constantin lui-même (fig. 71). Encore maintenant, en Italie, il est d'usage de représenter sur des bouteilles de « *rosolio* », des portraits de personnages : Victor-Emmanuel, Garibaldi, Cavour.

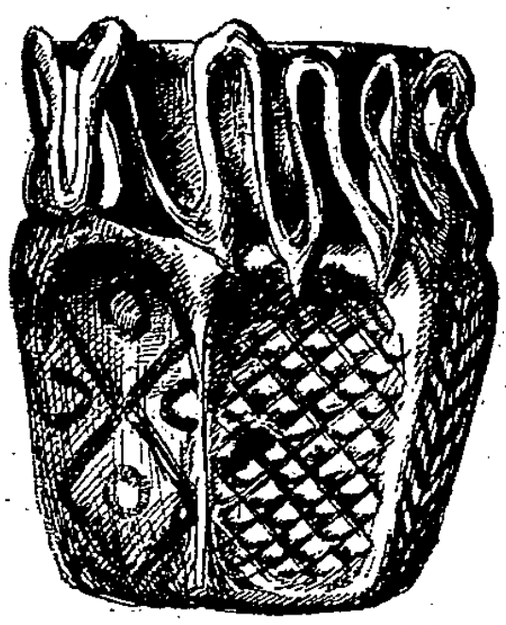


FIG. 78. — GOBELET JUDAIQUE A. DÉCOR MOULÉ (COLL. SAMBON)

Il nous est venu de Syrie un petit nombre de verres couverts de dessins peints en émail. Il me suffira de citer la ravissante bouteille du Louvre (Pl. LXXI, fig. 10). Quel dommage que les artistes syriens n'aient pas persévéré dans cette voie !

Les verres agglutinés sont de deux sortes, les uns de formes sveltes, en verre transparent, incolore ou légèrement teinté de bleu, de violet ou de jaune, à parois très légères, sur lesquelles s'étalent de minces fils agglutinés en verre blanc ou coloré, le plus souvent en bleu ou en pourpre; les autres sont en verre verdâtre, à parois épaisses, de formes compliquées. Ces deux séries, plus que des époques différentes, font conclure à l'existence de centres de fabrication divers. Ces fabriques étaient encore en pleine activité au VII^e^ siècle, et les Arabes en ont imité les procédés. Il faudrait l'espace de plusieurs volumes pour décrire tout ce que la légèreté de main et la fantaisie capricieuse des verriers syriens ont créé. Nous devons nous borner à donner un simple aperçu. Voyez ces aiguières à bouche tréflée en verre incolore ou en pâte jaune avec l'anse et des ornements à zigzags en verre bleu (fig. 46), ou bien ces autres aiguières, en verre violacé, avec anse et filets en verre verdâtre; voyez ces amphorisques avec anses et festons en verre bleu (fig. 53); ces flacons à long col étroit tout cerclé de minces fils de verre (fig. 56); ces vases bursiformes, en verre jaune ou violacé, avec une anse à travers l'orifice, ces fioles et ces gobelets, à plissures longitudinales, emprisonnés parfois dans un réseau de fines spirales; ces flacons à plusieurs anses (fig. 48); ces gobelets en forme de corne autour de laquelle s'enroule un fil de verre léger comme celui d'une toile d'araignée.

Mais le plus remarquable de tous est un verre à quatre anses et à fils agglutinés, de la collection Sambon (fig. 51); la forme en est exquise, et il est d'une telle légèreté, que, malgré sa hauteur de 0,18 et sa circonférence de 0,18; malgré ses quatre anses en verre plein, il pèse seulement 55 gr. C'est bien là un

de ces verres qu'on appelait *ptérotos*, « *ailé* » ou « *prêt à s'envoler* ».

Les verres à parois épaisses et à décor de fils en relief offrent aussi des formes très variées. On trouve des flacons — quelquefois des flacons jumeaux — munis d'oreillettes et d'un groupe d'anses surélevées qui forment un réseau ayant souvent deux fois la hauteur du vase (fig. 70); des gobelets à piédouche, en verre verdâtre ayant autour de l'orifice une balustrade à jour formée de zigzags en verre agglutiné de même couleur que le vase ou en bleu lapis des bouteilles à anses coudées, le col très allongé, entouré de cercles de verre agglutiné en couleur pourpre ou bleu cobalt (fig. 72); des flacons avec collerettes en fils de verre et ayant un groupe d'anses étagées. Ces verres viennent souvent de Judée et nous examinerons plus loin une série qui présente avec eux une certaine analogie et qui appartient sûrement à cette contrée.

Remarquons parmi les verres syriens deux formes qui ont été copiées sur une vaste échelle en Italie : les verres à dépressions et les coupes côtelées. Athénée dit expressément, dans son Banquet des Sophistes [1], qu'on fabriquait ces coupes à Sidon; elles sont généralement en verre blanc, bleu, violet ou jaune d'ambre, quelquefois même à deux ou plusieurs couleurs, soit qu'elles présentent des mouchetures bariolées, soit qu'elles montrent les arêtes saillantes d'une couleur diverse de celle du fond de la coupe; les plus importantes étaient soigneusement travaillées à la meule. On fabriquait aussi des verres à cannelures inclinées; on en trouve en verre incolore ou en verre teinté de jaune, de bleu ou de violet. Je citerai des gourdes lenticulaires à deux anses (fig. 68), des gobelets bursiformes en verre violet, dont l'orifice simule quelquefois les pétales d'une fleur; des bouteilles fusiformes à deux anses, des aiguières en verre verdâtre, avec collerette en gros fils agglutinés et anse plate et coudée. Il nous faut citer aussi des gobelets dont le pied est en couleur (généralement bleu) et le vase en verre blanc transparent. A la fin du IIIe et au IVe siècle, s'accrut le goût pour les formes excentriques; c'est alors que commencent à apparaître ces bizarres complications de deux verres superposés, de récipients contorsionnés et subitement étranglés qui sont les grimaces de l'art. De plus en plus aussi s'affermit le goût du bleu lapis, de cette couleur que les Égyptiens avaient tant aimé et que nous retrouverons dans les verres et les faïences arabes. C'est de Syrie aussi que nous sont venus les premiers exemples de ces coupes parsemées de rondelles en relief, de différentes couleurs, qui imitent des pierres précieuses en cabochon (*potoria gemmata* (fig. 67); elles sont d'une époque très basse, et nous les verrons imitées

1. L. XI, p. 468.

par les Francs. De Palestine viennent habituellement ces bouteilles, gobelets ou flacons à plusieurs faces et à décors creux (fig. 69 et 73). J'ai eu la bonne fortune de rencontrer un exemplaire qui fixe définitivement leur attribution à une verrerie judaïque. C'est un flacon en verre brun rougeâtre et à panse pentagonale, ayant des décors en creux qui offrent les sujets suivants : couverture de livre, porte de temple, palmier, candélabre à sept branches, ornement en forme d'x barrée (fig. 74).

Une série très intéressante nous montre la transition entre les verres syriens, peut-être d'Alep ou de Damas, antérieurs à la conquête musulmane et les

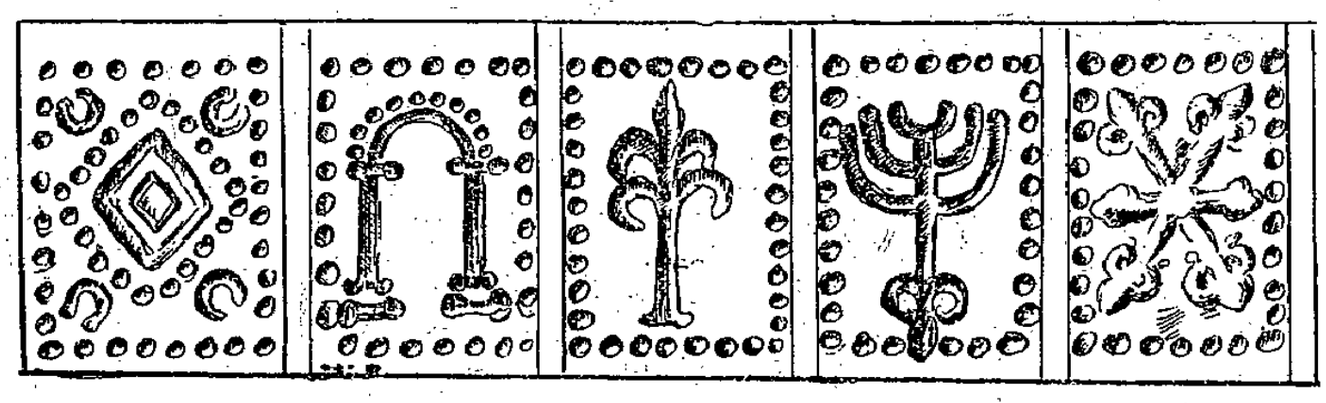


FIG. 74. — VASE PENTAGONE JUDAIQUE A DÉCOR MOULÉ
(COLL. SAMBON)

verres égypto-syriens, fabriqués, après 633, sous la domination arabe. Le bleu lapis et la couleur pourpre acquièrent un vif éclat, ils sont agrémentés de fils blancs ; les formes se modifient et prennent un accent plus sincère de l'imitation des fruits qui peuvent eux-mêmes être transformés en vases à boire, comme la courge. Au XIII^e^ siècle ces verres reçurent une ornementation en émaux polychromes et dorés qui est un des meilleurs exemples du genre.

Avant de laisser la Phénicie et la Syrie, il nous faut mentionner un nombre infini d'objets qui montrent l'ingéniosité des verriers syriens : ce sont des biberons qui se remplissent par le fond de manière à assurer la pureté du liquide, des lampes en verre bleu donnant plus d'éclat à la flamme (Coll. Sambon), des verres à surprise (fig. 75), des entonnoirs, des compte-gouttes et

autres ustensiles servant aux médecins (Coll. Sambon). Rappelons enfin les miroirs en verre que l'on fabriquait à Sidon. Pline dit : *Sidone quondam iis officinis (vitri) nobili siquidem etiam specula excogitaverat* [1].

1. H. N. XXXVI, c. 26.

FIG. 75. — VERRE A ILLUSION A DOUBLE PAROI

VIII

LA CAMPANIE

FIG. 76. — CANTHARE EN VERRE BLANC CISELÉ TROUVÉ A CUMES (COLL. SAMBON)

Nous avons vu que, aux VII^e^, VI^e^ et V^e^ siècles, la Campanie — Cumes surtout — recevait les plus beaux produits de l'art égypto-phénicien. Mais nous savons qu'à une époque beaucoup plus récente il y eut des fabriques importantes de verre à Cumes et à Sorrente. Nous le savons sur l'autorité de Pline et, d'après des allusions de Martial ; les trouvailles confirment ces indications. Pline nous dit : « *Aujourd'hui, à l'embouchure du fleuve Vulturne, en Italie, sur la côte, dans un espace de six mille pas, entre Cumes et Literaum, on recueille un sable blanc très tendre; on le broie au mortier et à la meule ; ensuite on y mêle trois parties de nitre, soit au poids, soit à la mesure; le mélange étant en fusion, on le fait passer dans d'autres fourneaux : là il se prend en une masse à laquelle on donne le nom d'ammonitre. Cette masse est mise en fusion, et elle donne du verre pur et des pains de verre blanc. Cet art a passé même en Gaule et en Espagne, où l'on traite le sable de la même façon* [1].

Martial s'exprime ainsi, sur les verres transparents, délicatement ciselés et travaillés à la roue dans les ateliers de Sorrente :

CALICES SURRENTINI

Accipe non vili calices de pulvere natos,
Sed Surrentinae laeve toreuma rotae [2].

et en parlant des vins de Sorrente, il dit : « Ne prends ni du murrhin coloré, ni de l'or; Sorrente te donnera ses verres avec son vin. »

SURRENTINUM

Surrentina bibis ? nec myrrina picta nec aurum
Sume; dabunt calices haec tibi vina suos [3].

On trouve dans le Sud de l'Italie un grand nombre de coupes côtelées ou

1. H. N. XXXVI, 66.
2. Lib. XIII.
3. Lib. XIV.

lisses avec des cercles concentriques gravés à la meule. Elles imitent celles de Syrie, et sont d'un travail exquis; dans la collection de Mme la Comtesse de Béarn il y en a une, en verre bleu cendré, d'un travail excessivement délicat.

FIG. 77. — PYXIS EN VERRE IMITANT L'ÉCAILLE (COLL. SAMBON)

C'est de Cumes (fouilles Maglione) que provient le joli canthare en verre blanc imitant le cristal, que nous représentons à la fig. 76; il est entièrement façonné à la roue avec une sûreté de main extraordinaire. On a trouvé aussi dans cette localité plusieurs plats en verre avec dessin en émail; citons celui de la Coll. Bourguignon représentant une maison dans un paysage et un autre trouvé en 1819 représentant une marine. Parmi les verres trouvés à Cumes, sont dignes d'attention, un petit navire façonné au touret (British Museum), un flacon en forme de clochette, décoré d'un ruban d'or (Coll. Charvet, pl. XIII), et une pyxis (fouilles Ostia) en verre blanc enserrant dans la pâte des baguettes entortillées blanches et grises. Les verriers de Venise ont imité ce procédé pour leurs verres à « *filigranes* ». Parmi les verres qui ont été trouvés à Pompéi plusieurs semblent de fabrication campanienne. Nous avons donné, dans notre chapitre sur les verres d'Alexandrie, le dessin d'un gobelet soufflé, orné de ceps de vigne et d'oiseaux en relief (fig. 43); nous notons aussi ces vases en forme d'*askos* que l'on trouve en verre blanc ou bleu (fig. 78). Ils sont calqués sur des modèles très répandus en Asie-Mineure et à Alexandrie, et qui se rencontrent en bronze, en argent, même en terre vernissée.

On a trouvé aussi, en Campanie, un grand nombre de verres soufflés en forme d'oiseaux, de colombes ou d'hirondelles, en verre incolore ou teinté de ce bleu cendré si doux à l'œil (British Museum; Coll. Campana au Louvre; fouilles du Prince de Syracuse à Cumes, Musée de Naples). De Cumes aussi nous viennent quelques-uns des plus beaux échantillons de verroterie polychrome (Pl. LXXX, fig. 9 et fig. 77).

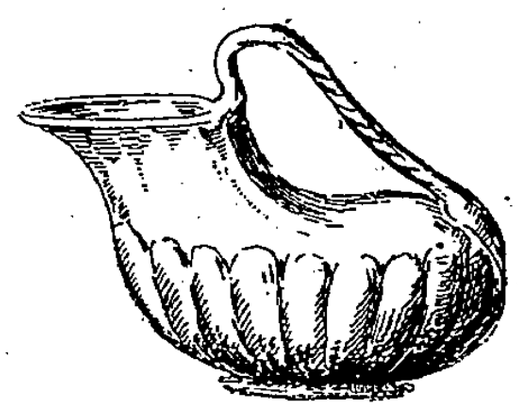


FIG. 78. — ASKOS EN VERRE BLEU (MUSÉE DE NAPLES)

Il est aussi probable qu'un grand nombre de verres ciselés étaient travaillés en Campanie même, et le célèbre vase à fond bleu du Musée de Naples (Pl. LXXX), bien que de type alexandrin, est probablement sorti d'un atelier de cette riante petite ville de Sorrente qui, au dire de Martial, rehaussait la valeur de ses vins par l'aimable aspect de ses verres ciselés.

On fabriquait aussi en Campanie de très grands récipients en verre; parmi

les milliers de verres provenant des fouilles de Pompéi nous en trouvons de nombreux exemples; dans les fresques de Boscoreale on voit un grand bol en verre rempli de fruits, posé sur le rebord d'une fenêtre [1]. Parmi les verres trouvés à Boscoreale nous citerons une petite table en verre bleu lapis, d'un modèle très élégant, avec trois pieds à griffes de lion, et une bouteille-mesure en verre blanc gradué. On se servait aussi de petits dés en verre de différentes couleurs pour composer des mosaïques destinées spécialement à servir d'échiquiers. Pline en fait mention : « *Tingit ars, veluti quum calculi fiunt, quos quidam abaculos appellant aliquos etiam pluribus modis versicolores* [2].

1. Sambon, *Les fresques de Boscoreale*, pl. VIII.
2. XXXVI, 67.

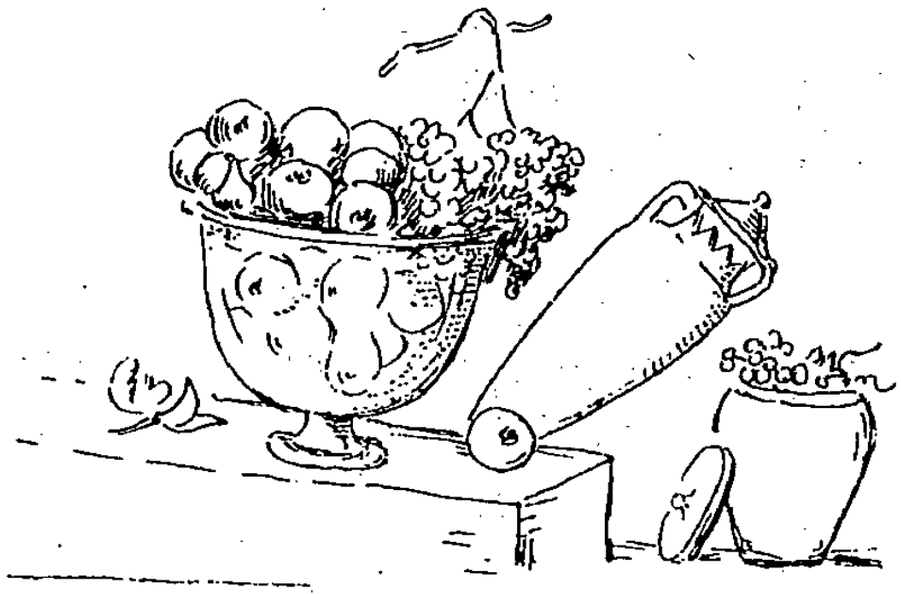


FIG. 80. — PEINTURE DE POMPÉI REPRÉSENTANT UN BOL REMPLI DE FRUITS
(Ct. Gusman, *Pompéi*)

IX

ROME

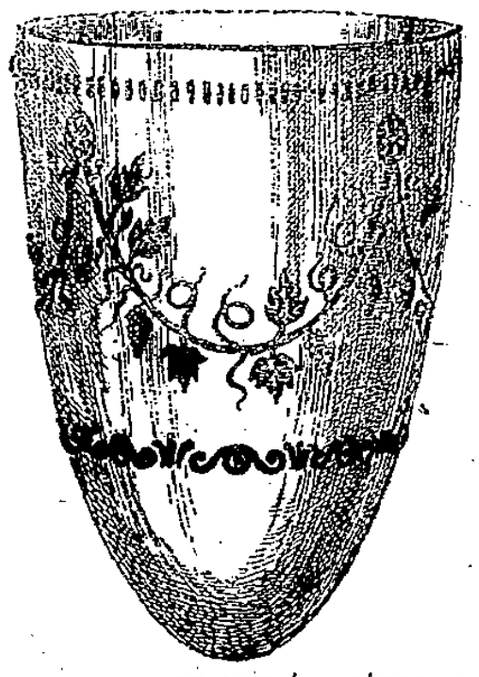


FIG. 81. — VERRE CISELÉ A DÉCOR BLEU (LOUVRE)

Au Ier siècle de l'ère chrétienne, il y avait à Rome des verreries importantes ; on y fabriquait des verres de couleur et des verres blancs translucides (χρυσταλλοφανεῖς), et cette fabrication était si abondante qu'on pouvait acheter un petit verre à boire avec sa soucoupe pour un as [1]. En effet, même dans les cabarets, aux Ier et IIe siècles de l'ère chrétienne, on se servait de coupes en verre ; Jules Capitolin raconte que l'empereur Vérus, dans ses orgies nocturnes, lançait des monnaies de cuivre dans les tavernes pour se donner le plaisir de briser les verres à boire. Une foule de verriers syriens et alexandrins s'étaient établis à Rome, sous le règne d'Auguste et encore plus sous celui de Néron [2], et il y avait un véritable « *ghetto* » dans ce *vicus vitrarius* situé dans la première région (porta Capena) qui s'étendait, à droite et à gauche de la voie Latine et de la voie Appienne, jusqu'au mur d'enceinte. On y étalait des verres aux couleurs chatoyantes et aux formes bizarres. Aussi, l'ironique Martial [3] nous montre un faiseur d'embarras de son temps semblant ne rien trouver à son goût parmi ces riches babioles et finissant par acheter deux verres ordinaires pour un as. Sous le règne de Domitien, dans la neuvième région, au cirque Flaminius, se tenait un bazar populaire où l'on vendait des verres communs [4].

Un des plus anciens verriers romains dont nous soit parvenu le nom, Asinius Philippus, met sa signature ASINI PILIP et ASIN PILIP des deux côtés du poucier d'une coupe, suivant l'exemple des verriers de Sidon [5].

1. Strabo, XVI, p. 645.
2. Suet. Nero, ch. 20.
3. IX, 60.
4. Martial, XII, 74.
5. Voyez, pour les marques de verriers romains, Froehner, *Nomenclature des verriers grecs et romains*, Le Pecq, 1879. On peut citer les noms suivants d'une lecture certaine : Publius, Accius, Alcimus (*trouvé en Hongrie*); Lucius Aemilius Blastus (*Rome*); Gaius Appius Apinossus et Aurelius Gel. (*Luxeuil*) ; Lucius Arlenius Japis (*Vaucluse*); Marcus Ancarius Pr., Asinius Philippus (*Rome*); Daccius (*Dieppe*); Quintus Casius Nocturnus (*Côte-d'Or*); Furius Victor (*Italie*); Galerius Paternus (*Angleterre*); Publius Gessius Ampliatus (*Pompéi, Tramonti*); Marcus, Cnaeus et Aulus Ingu... (*Rome*); Gaius Leuponius Borvonicus (*Fouilles de Port-sur-Saône*); Lucretius Festivus (*Musée Campana*); ...Octavius... (*Moulins*); Caius Peducaeus Thyka... (*Rome*); Caius Salvius Gratus (*Pavie*); Aulus Volumnius Januarius (*Rome*); Crassius Euhodianus (*Cologne et Saint-Clément, canton d'Aubenton*); Felix (*Faversham, Kent*); Firmus (*Italie et Gaule*); Firmus, Hilarus et Hylas (*Italie*); Frontinus (*Normandie*); Silo. Une grande partie de ces verriers étaient établis en Gaule ou en Germanie.

VERRE CISELÉ TROUVÉ A POMPEI

(Musée de Naples)

Il est très probable que la plupart des verriers juifs, syriens, égyptiens qui pullulaient dans les ruelles de la première région devaient eux-mêmes fabriquer des verres de toutes espèces : verroterie polychrome, verres soufflés, verres ciselés. Sénèque exprime son admiration pour l'ingéniosité des formes qu'un verrier de son époque savait créer simplement avec le souffle : *cuperem Posidonio aliquem vitrarium ostendere qui spiritu vitrum in habitus plurimos format, qui vix diligenti manu effingeretur.*

FIG. 82. — URNE CINÉRAIRE A ANSES BIFIDES

Pline rapporte que, sous le règne de Néron, un ouvrier verrier avait trouvé le secret de fabriquer des verres cristallins d'une légèreté telle qu'on leur donnait le nom de verres ailés ; c'était le *nimbus vitreus* de Martial. Les premiers furent payés des prix insensés. Nous donnons le dessin d'un gobelet mesurant 0 m 10 de hauteur et 0 m 23 de circonférence, qui pèse seulement 29 grammes (fig. 84). Même les verriers de Murano n'ont jamais atteint une telle légèreté. Les verriers de Sidon arrivèrent également à donner cette légèreté à leurs verres, mais la grande difficulté était d'obtenir en même temps une forme précise et élégante ; sur une pièce réussie, il y en avait des centaines de rebut.

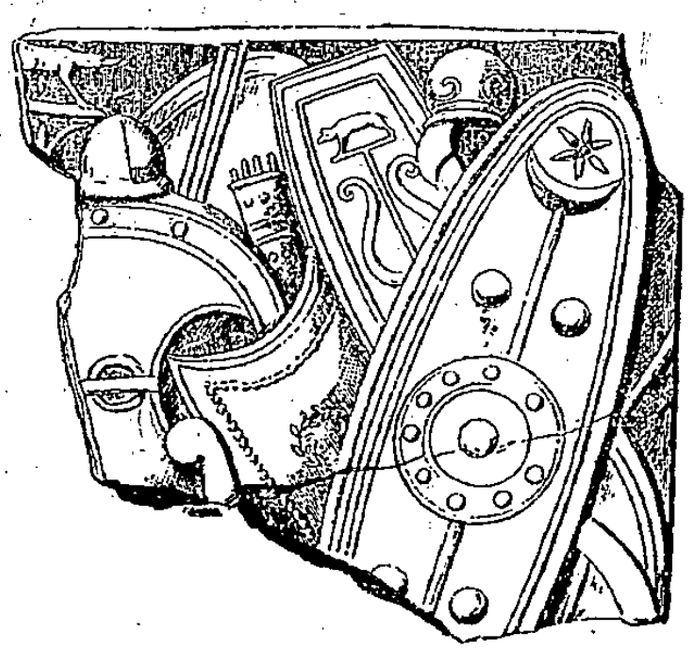


FIG. 83. — FRAGMENT DE PLAQUE EN VERRE CISELÉ IMITANT LA SARDOINE ET FIGURANT LES TROPHÉES GAULOIS DE CÉSAR

Les verres de couleur étaient très abondants à Rome, soit qu'ils vinssent d'Alexandrie, soit qu'ils fussent travaillés à Rome même ; on a découvert dans la ville une quantité énorme de fragments de coupes de mille nuances diverses. On en a trouvé aussi un grand nombre en Étrurie, surtout à Toscanella, et, autrefois, cette verrerie bariolée était désignée sous le nom de « *verrerie de Toscanella.* » Les Italiens appellent « *smalti a mille fiori* » ou « *a giardinetto* » ces tessons et les recherchent avec curiosité, captivés par leurs merveilleuses couleurs. Il y en a qui imitent fidèlement les pierres dures, d'autres tiennent du domaine de la fantaisie. Ces verres polychromes servaient aussi à décorer les murs, les parquets, et à encadrer ou même à

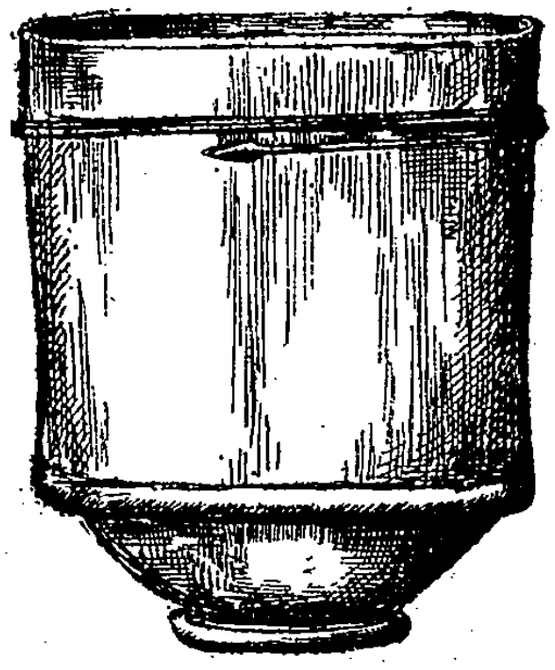


FIG. 84. — GOBELET EN VERRE BLANC TRÈS LÉGER (NIMBUS VITREUS) (COLL. SAMBON)

composer les mosaïques[1] ; on a retiré un grand nombre de bordures en verre opaque coloré (blanc, rouge et vert émeraude) du vaisseau de Tibère, repêché au lac de Némi. A Pompéi, on a découvert une fontaine (Casa dell'Orso) formée de petits dés de verre de différentes couleurs. Au XVII[e] siècle, on a déblayé, à Rome, une maison antique dont le pavé formait une masse compacte de verre[2]. Pline[3] raconte que, environ un demi-siècle avant le règne d'Auguste, Scaurus, lors de son édilité, avait fait construire un théâtre immense dont la scène était divisée en trois parties, la partie inférieure était de marbre, la partie intermédiaire de verre. Le même auteur nous dit qu'on voyait de son temps, à Rome, des statues d'Auguste en verre imitant l'obsidienne (verre volcanique), et que cet empereur avait fait placer dans le temple de la Concorde quatre éléphants de la même matière. On a trouvé dans les ruines de la villa d'Hadrien une amphore dont les couleurs imitent la sardoine orientale. Même les urnes cinéraires étaient parfois en verre bleu ou violacé et moucheté de blanc (fig. 82).

FIG. 85. — CULOT DE VERRE

FIG. 86. — IMITATION EN VERRE D'UN CAMÉE EN SARDOINE (CABINET DE FRANCE)

Mais les verres les plus précieux étaient les verres ciselés. Nous en avons cité plusieurs en parlant des verreries d'Alexandrie et de Cumes. C'est à Rome qu'on a trouvé le célèbre vase Barberini, et on y rencontre à tout moment des fragments qui nous font deviner des ouvrages d'une grande richesse. Le Louvre possède un beau fragment en verre ciselé imitant le nicolo ; le sujet représente un sacrifice impérial. C'était une grande plaque de revêtement mural, représentant quelque épisode des triomphes d'Auguste ; on peut le comparer à cet autre merveilleux fragment d'une plaque en sardoine, qui fait partie de la collection Pauvert de la Chapelle, au Cabinet de France[4]. Dans la collection Castellani se voyaient divers frag-

1. On garnissait même de verre les plafonds pour donner plus de clarté. Sénèque nous dit que de son temps, à Rome, on passait pour pauvre ou avare si l'on ne garnissait pas ainsi les plafonds (Lettre LXXXV[me] à Lucilius), et Stace écrivait :

Effulgent camerae vario fastigia vitro
Multus ubique dies radiis ubi culmina totis
Perforat

L'esprit inventif des Romains avait trouvé pour le verre des applications très nombreuses ; il suffira de citer les verres à facettes qui multiplient un objet. Sénèque nous dit : « *Il est de certains miroirs à nombreuses et menues facettes, devant lesquelles, si on place un seul homme, il apparaît tout un peuple se répétant sur chaque facette.* »

2. Froehner, coll. Charvet.
3. XXXVI, 15.
4. Babelon, *Coll. Pauvert de la Chapelle*.

ments aujourd'hui répartis entre les collections du Louvre et celles de Pierpont Morgan (ancienne coll. Gréau) et de Froehner ; on y voit des prisonniers au pied d'un arbre chargé d'armes gauloises, et ils font probablement allusion aux exploits de Jules César ; un autre tesson de la coll. Castellani (fig. 83) nous montre aussi des armes gauloises. Il y a actuellement dans le commerce une coupe d'un travail admirable représentant un sacrifice à Priape. On alla même plus loin, et c'est à des verres de ce genre que Pline, plein de dégoût, faisait allusion : *Auxere et artes vitiorum irritamenta. In poculis libidines caelare juvit et per obscenitates bibere.*

FIG. 87. — BOUTEILLE DE L'ÉPOQUE CONSTANTINIENNE AVEC REPRÉSENTATION DES JEUX DU CIRQUE (COLL. MERKENS)

Parmi les imitations faites à la meule, il faut citer les reproductions de sculptures en cristal de roche. Les meilleurs ouvrages en vrai cristal venaient surtout d'Alexandrie ; Martial, en offrant malicieusement des écuelles grossières achetées au cirque Flaminius, disait : « *le bateau d'Égypte vous apporte des coupes de cristal* ». Suétone et Pline racontent que Néron possédait deux coupes précieuses de cristal de roche, qu'il appelait homériques, leurs sujets étant empruntés aux poèmes d'Homère, et qu'il les brisa dans sa fureur en apprenant la révolte de Galba. Un des exemplaires les plus précieux qui nous soient parvenus est un grand canthare orné de pampres et de feuilles de lierre qui est au Musée de Naples et qui a été trouvé près de Caserte. Dans la collection du baron Edmond de Rothschild, est conservé un buste de Commode jeune, en verre façonné au tour et ciselé, qui a été trouvé à Rome ; sa superbe irisation nacrée empêche de voir si il imitait le cristal de roche ou une pierre de couleur. Le Dr Amelung a publié, dans les Röm. Mittheilungen [1], une tête en verre polychrome, du Musée des Conservatori, à Rome, avec buste en albâtre et les yeux en métal. Un fragment de tête semblable se trouve à Strasbourg. Citons encore une cigale en verre massif ciselé (coll. Sambon) ; on a trouvé la pareille en cristal de roche.

A Rome, au siècle d'Auguste, on se plaisait à copier sur verre les camées grecques et hellénistiques les plus renommés. Je citerai comme exemple ce charmant ouvrage grec (fig. 86) conservé à la Bibliothèque nationale, imitant

1. XX, 1905, p. 131-135.

*

un camée en sardonyx à trois couches et représentant probablement Némésis. Quelques-unes de ces pâtes de verre étaient destinées à orner des bagues; c'étaient les gemmes des pauvres qui voulaient « *paraître* »; *vitreis gemmis ex vulgi annulis*, nous dira Pline, et souvent elles passaient pour vraies[1]. Il y avait aussi des bagues entièrement en verre, et elles imitaient aussi des bagues de valeur faites d'une seule pierre taillée dans sa masse.

Les verres moulés venaient surtout de Syrie, mais on en rencontre qui semblent de fabrication romaine. On a trouvé, à Rome, un certain nombre de fragments de flacons prismatiques, de l'époque des Antonins, en verre blanc ou bleu, avec des masques de Méduse et de Silènes, et qui me paraissent de fabrication romaine imitant ceux de Syrie. Sous les Antonins s'introduisit la mode de mettre, sous le culot des flacons et des coupes, l'effigie de l'empereur ou d'un prince impérial. C'était probablement une espèce de devise des fabriques qui avaient la clientèle de la cour impériale, si la cour elle-même n'était pas propriétaire de l'usine. Ces culots de verre — ou rondelles destinées à être enchâssées dans des coupes — blancs ou teintés de bleu, offrent les effigies d'Antonin le Pieux, des deux Faustine, de Marc-Aurèle, avec les lettres M-M, d'Annius Vérus, de Commode jeune; d'autres nous montrent une Victoire et la légende : VICTORIA AVGVSTI. On connaît un certain nombre de fragments de flacons à panse sphérique, ayant, sous le culot, le surmoulé d'un sesterce en bronze de Néron, de Vespasien, de Titus. On trouve aussi des petits disques en verre qui peut-être servaient de décor à des coupes; ils ont des sujets en relief : deux mains jointes, un masque de Silène, un masque de comédie, un centaure, etc. D'autres culots, souvent de forme carrée, ont des lettres dans les coins et au centre un sujet (fig. 85); les lettres sont probablement les initiales des noms des verriers ou des fabricants d'onguents et de fards; l'usage de ces marques de fabrique[2] se répandit en Gaule et en Germanie.

Les verres romains affectent les formes les plus variées. Lampride raconte

1. Pline, XXXV, 30; — XXXVII, 26, 33, 75; — Trebellius Pollio, *Gall.*, c. 12, Isidor, *Orig.*, 15, § 27.

2. Voici les principales :

C * E *V
H (C R / Lion) O (Crassius Euhodianus); F I / R M (Firmus); H / L (Bélier) Y / A (Hylas); C / P (Cercle) C / C; C / H (Mercure) M / R ou
D I A

M / H (Mercure) C / R; G / H (Ephèbe tenant un strigile) F / I; C / C (Rosace) C / P; C (Coq) S / C; M / G (Déesse matronale) A / N; H / O (Décor floral) A / I; P A / V V;

S / V (Colombe perchée sur un arbre) O / T; R / S (Laurier) L / Ↄ; V / ST (Canard) O / V; S (Minerve) G / A; I M / M.

que l'empereur Héliogabale, voulant rire aux dépens de ses parasites, leur offrit un dîner où les mets et les fruits les plus recherchés étaient en verre, d'une imitation parfaite. Rappelons aussi ces verres grotesques, avec une tête d'ivrogne à long nez, dans laquelle Juvénal et Martial se plaisent à voir celle du vil et difforme espion de la cour de Néron, le cordonnier et bouffon Vatinius de Bénévent. On a trouvé un exemplaire de cette verrerie en France, à Boulogne-sur-Mer (fig, 92). Martial nous dit :

Vilia sutoris calices monumenta Vatini
Accipe, sed nasus longior ille fuit.

Dans les tavernes, on voyait fréquemment des verres moulés avec représentation de gladiateurs ou d'auriges victorieux ; nous aurons occasion d'en citer plusieurs exemplaires en parlant des verres trouvés en Gaule (fig. 94). Ils sont ornés généralement de quatre paires de combattants accompagnés de leurs noms : CALAMVS-HOLES ; TETRAITES-PRVDES ; PROCVLVS-COLVMBVS ; SPICVLVS-COLVMBVS.

Suétone nomme, aux temps de Caligula et de Néron, trois de ces gladiateurs, Columbus, Proculus et Spiculus. On peut comparer ces verres aux lampes en terre cuite, avec représentations de gladiateurs, que l'on trouve en grande abondance à Carthage et à Rome.

Avec le déclin des arts s'accroît le goût pour les formes excentriques ; l'empereur Tacite avait une véritable passion pour les formes bizarres : « *vitreorum diversitate atque operositate vehementer delectabatur* » (Volpiscus). Aux IIIe et IVe siècles, la verrerie romaine devient très riche de décor et elle est souvent agrémentée d'ornements en argent. Raoul-Rochette cite une pyxis trouvée à Rome près de la porte Salaria ; elle est en pâte incolore, doublée de feuilles d'argent, offrant une représentation des jeux du cirque : quatre amours conduisant des chars. Le sujet est gravé au trait, et les figures se détachent sur fond doré. Au British Museum, on voit un gobelet en verre bleu, enveloppé d'une feuille d'argent découpée de façon à laisser percer des gouttes de verre bleu ; un canthare, découvert au nord de Tiflis, en Géorgie [1], est en verre rouge coulé dans une enveloppe d'argent ajouré, sur laquelle est représentée une chasse. A cette époque se multiplient les verres à deux plans, dont le premier est ajouré ; il nous suffira de citer le gobelet en verre blanc avec réseau bleu, portant le nom MAXIMIANVS AVGVSTVS, et le *catino* du trésor de Saint-Marc, à Venise, orné dans sa partie inférieure d'un réseau à jour superposé, avec, au-dessus, un relief représentant une chasse à courre, ciselée à même le verre. A cette époque, on inscrivait souvent sur les verres des

1. Compte rendu de la Comm. d'arch. de Saint-Pétersbourg, 1872, pl. II, p. 143 ; — Daremberg et Saglio, *Dict.*, fig. 981.

légendes comme les suivantes : Bibe, « *Bois* » ; Bibe, vivas, « *Bois, vis* » ; Bibe, vivas multos annos, « *Bois, vis de longues années* » ; Bibe, vivas felix, « *Bois, vis heureux* » ; Utere felix, « *Uses-en avec bonheur* » ; Sitio, « *J'ai soif* », etc. Ces mêmes légendes se retrouvent sur des poteries à engobe, très répandues en Gaule.

FIG. 88. — VERRE CHRÉTIEN (BRITISH MUSEUM)

Le célèbre édit de Constantin, rendu le 2 août 337, en faveur de certaines catégories d'artistes, témoigne aussi du développement de l'art du verre ; les *vitrarii* sont exemptés de toute charge publique afin qu'ils puissent se livrer tranquillement à leur art et le perfectionner à loisir.

C'est alors que s'introduisit la mode des verres gravés en creux et des verres dorés, dont quelques-uns sont d'un travail aussi subtil qu'ingénieux. On a trouvé dans les nécropoles de Cologne (Colonia Agrippinensium), en Gaule, dans le nord de l'Afrique, en Italie, un certain nombre de coupes en verre avec dessins gravés en creux, et il est probable que les meilleures sortaient des ateliers d'Alexandrie et de Rome. Je citerai la coupe gravée du musée de Berlin, représentant la création de l'homme (ἀνθρωπογονία). Prométhée (Προμεθευς, *sic*) est occupé à modeler une figure humaine à laquelle il donne le souffle de la vie ; il vient d'en achever deux autres qui sont encore inanimées, l'une debout, l'autre couchée. Le frère du Titan, Épiméthée (Ὑπομήθευς), apporte la boîte de Pandore, et, au bas de cette scène, la Terre, étendue dans une caverne, donne naissance à un enfant, probablement la personnification de l'année.

Les verres dorés étaient composés de plaques de verre translucide sur lesquelles on fixait des feuilles d'or découpées et retouchées au trait ; ces rondelles de « *fixé sur verre* » recevaient une couverte en verre translucide (bleu, vert émeraude, jaune d'ambre, brun rougeâtre ou blanc), et étaient ensuite incorporées dans une coupe de verre, lorsque la masse était encore en fusion, soit une seule au centre de la coupe, soit plusieurs disposées en cercles concentriques et à distances égales, convergeant autour d'un sujet principal, et, si les rondelles étaient en couleur, l'enveloppe était en verre blanc, ou *vice versa* (fig. 88).

On trouve aussi des fragments de coupes entièrement en verre blanc avec dessins dorés. Aux IVe et Ve siècles, les verriers de Rome, en grande partie Syriens et chrétiens, ont travaillé beaucoup pour les catacombes, et, d'après un passage du *Liber Pontificalis*, il paraît que les prêtres chrétiens se servaient déjà de patènes vitreuses depuis le pontificat de saint Zéphirin (202-204).

Les patènes des IVe et Ve siècles étaient ornées de disques en couleur et à sujets dorés; le premier fragment important qui en a montré la disposition fut trouvé à Cologne, en 1864 [1].

Les sujets ont trait aux scènes principales de l'Ancien et du Nouveau Testament; on y voit la chute d'Adam et d'Ève, le sacrifice d'Abraham, Moïse, Jonas, Daniel, les jeunes Hébreux dans la fournaise, Tobie, les trois Mages, Notre-Seigneur sous la figure du Bon Pasteur, dans l'action de multiplier les pains, de guérir le paralytique, de ressusciter Lazare, etc., la Sainte Vierge en orante, de nombreuses figures de saints. Ces disques ornaient des patènes qui servaient pour la célébration des saints mystères; d'autres, avec des portraits et des sujets ayant trait aux fiançaillles, au mariage chrétien, à l'éducation des enfants, etc., servaient pour des agapes religieuses et pour les cérémonies funéraires. Les sujets sont souvent accompagnés d'inscriptions : PIE ZESES « *bois, vis* » ; — SPES HILARIS ZEZES CVM TVIS — DVLCIS ANIMA VIVAS — **ΠΙΕ ZHCAIC ΕΝ ΑΓΑΘΟΙC**, « *bois, puisses-tu trouver la vie dans ces biens* » — DIGNITAS AMICORVM ROMANE PIE ZESES CVM TVA... NE (Irène?) — VICTOR VIVAS IN NOMINE LAVRETI, etc.

Parmi les verres à sujets chrétiens, on connaît un certain nombre de plateaux ou de coupes en verre verdâtre et à dessins gravés. Citons une petite coupe inédite, de la coll. Sambon; elle figure la guérison du paralytique.

Il y a, à cette époque, une prédilection pour les verres teintés de bleu; le British Museum possède deux calices en verre bleu, d'une forme qui se voit souvent dans les monuments religieux du Ve au IXe siècle (fig. 89).

1. De Rossi, Bullet. déc. 1864, p. 89. Garrucci publie (pl. XXXIX, 3) une coupe presque complète en verre blanc à sujets dorés, ayant au centre les bustes des saints Pierre et Paul.

FIG. 89. — CALICE EN VERRE BLEU (BRITISH MUSEUM)

X

LA GERMANIE

Les nécropoles de Cologne (Colonia Agrippinensium) et de Trèves sont extrêmement riches en verres et il a dû exister aux IIe-Ve siècles des manufactures très importantes sur les bords du Rhin. C'est de ces nécropoles qu'on a retiré deux gobelets réticulés aux légendes *Bibe multis annis* et Πίε Ζήσαις Καλῶς et qui appartiennent à la fin du IIIe siècle; c'est de ces localités que viennent quelques-uns des plus précieux verres à fils agglutinés et je citerai ce charmant lécythe de la coll. Sambon en verre transparent imitant l'émeraude, cerclé de spirales blanches. On y a trouvé également un grand nombre de vases moulés, et nous citerons un flacon figurant un barbare, probablement un Gaulois (*Bonn. Jahrbücher*, t. VII, pl. 5 et 6), une fiole, certainement de style local, représentant un singe assis sur un fauteuil d'osier et jouant de la flûte de Pan (Anc. Coll. Disch, à Cologne).

FIG. 90. — LÉCYTHE

M. Kamp (Epigr. Antic. in Koeln, nos 138-145) a relevé quelques timbres verriers.

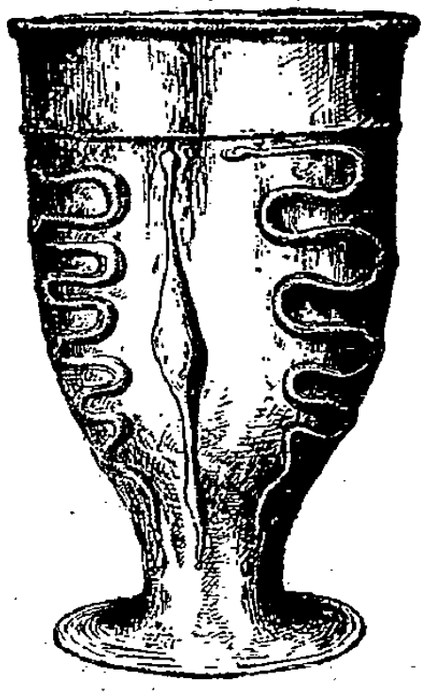


Fig. 91. — Gobelet à serpents trouvé à Boulogne-sur-Mer.

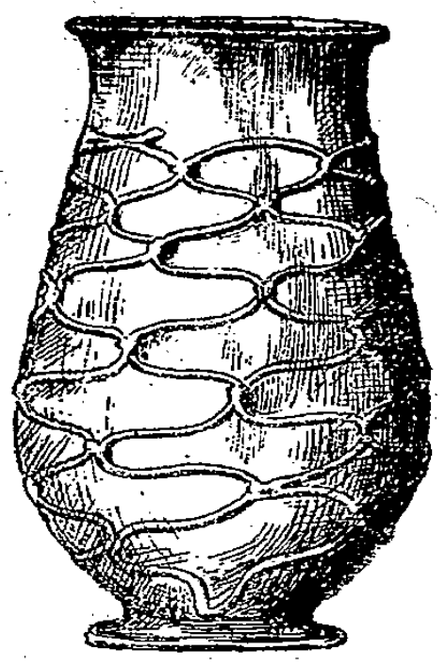


Fig. 92. — Gobelet à réseau (Boulogne-sur-Mer)

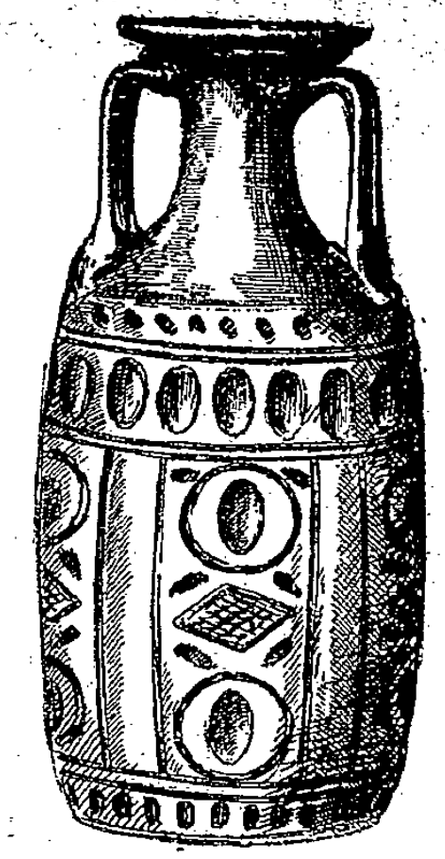


Fig. 93. — Bouteille en barillet avec décor gravé à la meule (Boulogne-sur-Mer)

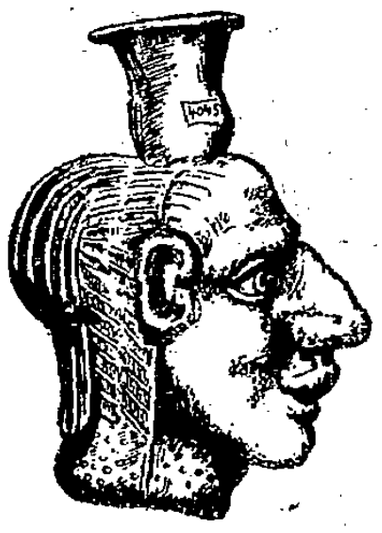


Fig. 94. — Flacon à tête d'ivrogne (le savetier Vatinius?) trouvé à Boulogne-sur-Mer.

Fig. 95. — Fond de verre avec nom de fabricant.

Fig. 96. — Flacon de type syrien à deux têtes, trouvé à Boulogne-sur-Mer.

Fig. 97. — Flaçon à fils agglutinés trouvé à Besançon.

Fig. 98. — Flacon en forme d'oiseau, trouvé à Bréquerecque près de Boulogne-sur-Mer.

Fig. 100. — Pyxis avec combat de gladiateurs

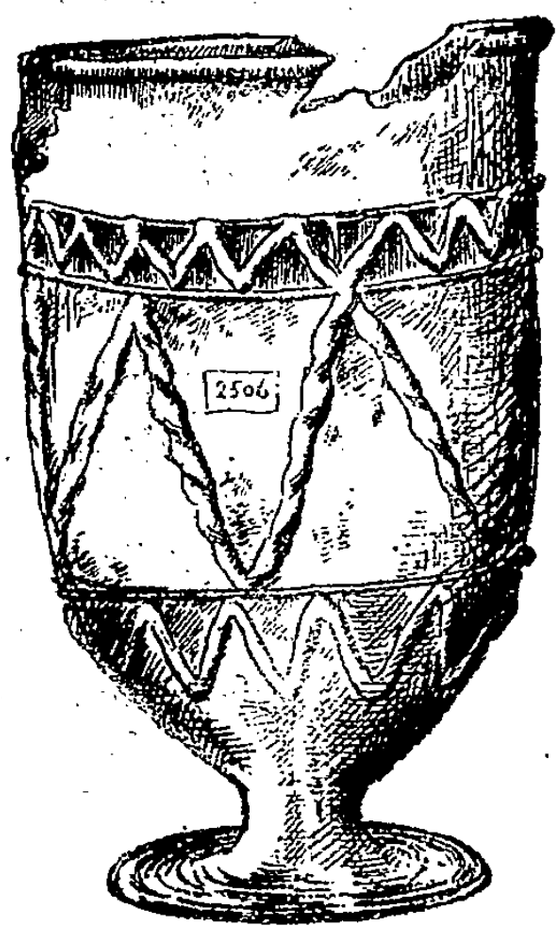


Fig. 99. — Gobelet à fils agglutinés trouvé à Boulogne-sur-Mer.

XI

LA GAULE

Il n'est pas probable que les Gaulois aient fabriqué du verre à l'époque dite *protohistorique*, c'est-à-dire de l'an 500 jusqu'à l'an 50 av. J.-C., date de la conquête de la Gaule par les Romains. Ils recherchaient alors avec avidité la verroterie phénicienne, avec ce goût très vif des peuples barbares pour les couleurs éclatantes et ils ont adapté parfois des perles de verre d'origine phénicienne à des ornements de fabrication locale.

Pline, en parlant des verrières de la Campanie, nous dit : « *Cet art a passé même en Gaule et en Espagne où l'on traite le sable de la même façon.* »

Les verres que l'on trouve en France sont en grande partie imités des verres romains et syriens, voire même ceux des ateliers de Cologne et de Trèves; mais, peu à peu, de ces imitations, se dégagent des formes spéciales.

Un centre de fabrication [1] attire surtout notre attention : c'est au nord et au nord-est de la Gaule, et probablement autour de la forêt d'Eu, qu'il faut le placer. Nous donnons sous les nos 91 à 94, 96, 98 et 99 les dessins d'une série de verres trouvés dans les environs de Boulogne-sur-Mer. Des verres analogues à la figure 93 ont été trouvés à Dieppe, à Amiens, à Rouen. Le flacon à double tête (fig. 96), mesurant 0^m 225, est sûrement de type syrien; celui à tête d'ivrogne (fig. 94) fait penser à ces gobelets mentionnés par Martial et Juvénal, et qui représentaient un certain Vatinius, savetier de Bénévent, aussi difforme de corps que d'esprit, qui, sous Néron, a joué un rôle important dans les vengeances de la cour impériale; celui avec des serpents en relief (fig. 91) trouve également son commentaire dans une épigramme de Martial [2] :

Serpens in patera Myronis arte ;
Vaticana bibis, bibis venenum.

On a trouvé à Boulogne-sur-Mer (musée municipal), à Vermand dans l'Aisne (musée de Saint-Germain), et à Londinières, dans la Haute-Normandie

1. On croit qu'il a existé des fabriques de verre à Toulouse, à Nîmes, à Arles, à Lyon, à Autun, à Bordeaux, à Rennes, à Rouen, à Amiens, à Boulogne-sur-Mer; mais les indications qui ont été données par des archéologues de province sont souvent sujettes à caution et on a vu récemment des exemples de collectionneurs, trompés par l'intermédiaire de marchands syriens, publier cnmme provenant de Gaule des verres qui avaient été trouvés à Saint-Jean-d'Acre.

2. Lib. VI, 92. Voyez pour des verres similaires, C. Boulanger, *Le mobilier funéraire gallo-romain*, pl. 13.

(Deville, pl. LXXV, 3), des gobelets enveloppés d'un réseau de fils de verre agglutinés ; à Tourville-la-Rivière (Normandie), une petite lagène au col enserpenté, la panse striée, l'anse à ruban ondulé (Deville, pl. XLIV, D); à Boulogne, à Neuville près de Dieppe, à Rouen, des tasses et des carafons, quelquefois en verre blanc imitant le cristal, gravés à la meule (fig. 93, et Deville, pl. LXX et LXXIII). On a trouvé aussi en Normandie et en Picardie des coupes à cabochons (Deville, *o. c.*, pl. XXIII, C. Boulanger, *o. c.*, pl. 12). A Boulogne, à Vermand, à Amiens, on a trouvé des bouteilles en forme de barillet, soufflées dans un moule; à Arras, des barillets en verre verdâtre et à Boulogne-sur-Mer, à Rouen, à Amiens, à Fécamp, à Dreux, on a recueilli une grande quantité de ces bouteilles en forme de barillet, portant les inscriptions suivantes : **FRONTINO** (et diverses abréviations) ou **FRON** (lierre) **ASIATIC** ou **FRONTINIANA FQVA** (*fabrica*) ou **FRONT SEXTIN** ou **FRON** (lierre) **PROT. F.** ou **PROMEΘV FRON**. D'autres barillets trouvés à Neuville-le-Pollet (faubourg de Dieppe), localité très riche en verres antiques, et à Rouen, portent le nom **DACCIVS. F.**

Une question est à débattre : la signature est-elle celle du verrier ou celle du fabricant du produit? Je me déclare ouvertement pour cette seconde hypothèse, car ces signatures, à grosses lettres, se trouvent toujours sur des vases ordinaires et de formes identiques. Dans ces barillets (seriolae), je vois une forme spéciale destinée à faire reconnaître au premier coup d'œil la nature du contenu et il est peu probable que des verriers des IIe et IIIe siècles aient signé aussi ostensiblement des produits si ordinaires; d'autant plus que nous rencontrons en Normandie des vases de cette même époque d'un travail beaucoup plus soigné.

On a trouvé aussi en Normandie des verres en couleur ayant une grande analogie avec ceux qui se trouvent sur les bords du Rhin. Je citerai un flacon pomiforme en verre blanc enveloppé d'un filet bleu faisant dix fois le tour de la panse, et la bouteille de la planche LXXVI de l'ouvrage de Deville, dont la panse hexagone est ornée de filets en rouge violet.

Mais en dehors de ces produits provenant de Normandie et de Picardie, on a trouvé un peu partout, en Gaule, des verres soit d'importation syrienne et romaine, soit de fabrication locale. Je citerai un peu au hasard les principales pièces.

Nous avons d'abord une série de petites boîtes ou de tasses en verre jaune, verdâtre ou blanc, moulées, offrant des représentations de combats de gladiateurs avec les noms des combattants. Elles ont été trouvées en Vendée; seulement ces verres se trouvant aussi à Rome, dans le nord de l'Afrique

et en Grande-Bretagne, il est vraisemblable qu'on les a fabriqués en Italie et qu'il s'agit de pièces importées par le commerce.

On a trouvé en France des verres en pâte verdâtre avec ornements en verre agglutiné; ils imitent les verres syriens mais avec lourdeur. Je donne le dessin (fig. 101) d'un de ces carafons avec ornements à spirale, qui, par une curieuse coïncidence, rappellent la flore marine des poteries et des verroteries égéennes, mais sont déjà de l'époque franque. Un certain nombre de gobelets offrent des dépressions ou sont ornés de mamelons et de piquants : ce sont aussi des verres de basse époque. A Châlons on a trouvé une jolie coupe imitant une coupe en or avec pierreries (potoria gemmata). Elle est au musée de Saint-Germain, et nous en avons vu le prototype parmi les verres syriens.

FIG. 101. — VERRE FRANC

On a trouvé en Gaule un grand nombre de bouteilles à panse carrée ayant sur le culot un groupe de lettres; elles propagent un type de verre ordinaire qui a eu son origine à Rome, sous les Antonins, et qui semble avoir joué, comme l'ampoule à long col étroit, un rôle important dans le commerce des topiques; je suis donc disposé à voir dans ces lettres une marque de fabrique de l'onguent plutôt que des noms de verriers.

Vers la fin du IVe siècle s'accentue le goût pour les verres en couleur. Citons cette jolie coupe en pâte verte avec filets jaunes offrant, en verre blanc, le nom EVTVCHIA; elle a été trouvée en Vendée (Deville, pl. LXVI).

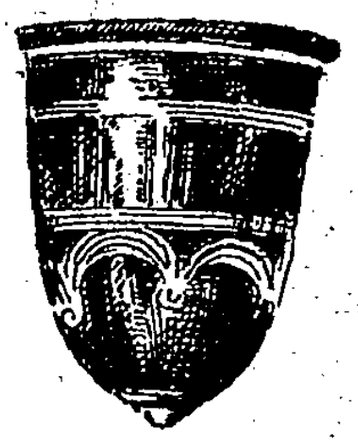


FIG. 102. — VERRE FRANC

Les Francs ont créé des types de verres intéressants, souvent apodes et agrémentés d'émaux polychromes : des coupes légères ayant la forme de la mamelle, des tasses évasées ou en forme de clochette, ornées de stries et de rubans colorés, des gobelets en forme de corne ou à piquants ou bien à protubérances imitant un groupe de racines.

Les Francs et les Burgondes aimaient le luxe; aussi la couleur joue-t-elle un rôle toujours plus important dans leur verrerie, et leurs verroteries cloisonnées brillent d'un vif éclat.

A. SAMBON.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R. F.

Le Gérant : M.-A. DESBOIS.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

VOLUME III. — N° 1

31 Janvier 1906

33
1905

LE MUSÉE

REVUE D'ART MENSUELLE

HONORÉE D'UNE SOUSCRIPTION DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
ET DES BEAUX-ARTS

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
IMPRIMÉS

PARIS
13, RUE SAINT-LAZARE (9e)

DIRECTEUR
ARTHUR SAMBON

RÉDACTEUR EN CHEF
GEORGES TOUDOUZE

ABONNEMENTS : France, **16** fr.; Étranger, **20** fr. — Le Numéro, France, **1** fr. **75** net; Étranger, **2** fr. net.

SOMMAIRE DU NUMÉRO 1

31 Janvier 1906

A nos lecteurs.

Parmi les événements du mois : Un Musée qui étouffe..... LE MUSÉE.

Le Centaure (12 figures et pl. I)..... ARTHUR SAMBON.

Gabriel Toudouze, architecte et graveur (Pl. II, III, IV et V)..... GEORGES TOUDOUZE.

L'Art européen en Chine au XVIIe siècle et les missionnaires (Pl. VI, *a* et *b*)..... JOSEPH GUIBERT.

A travers les revues..... JEAN DE FOVILLE.

Le Carnet de l'Amateur..... L'AMATEUR.

PUBLICATIONS DU MUSÉE

En vente aux bureaux du MUSÉE, 13, rue Saint-Lazare

LE MUSÉE, Volume I..... 18 fr. — Volume II..... 18 fr.

Les Monnaies Antiques de l'Italie

Par A. SAMBON

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus, avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

Ont paru les 1ers fascicules : *Étrurie* : **6** fr.
Ombrie, Picenum, Latium Adiectum, Samnium, Frentaniens, Guerre sociale, Campanie (*Cumes*) : **5** fr.
Campanie (*Naples*) : **6** fr. *Samnites-Campaniens* : **5** fr.
Campanie (fin du monnayage campanien) : **6** fr.

Pour paraître en Mai 1906

GABRIEL TOUDOUZE

ARCHITECTE ET GRAVEUR

PAR

Georges TOUDOUZE

Un volume pour amateurs, tiré à 200 exemplaires, numérotés à la main, avec nombreuses figures, planches hors texte, héliogravures et planches en couleurs.

Cette édition se fait par souscription : prix : **10** fr. On souscrit dès maintenant, étant donné le tirage restreint.

LA

COLLECTION WARNECK

VOLUME GRAND IN-4°

Tirage de luxe pour amateurs à 200 exemplaires numérotés.

23 PLANCHES HORS TEXTE ET 28 FIGURES

PAR

ARTHUR SAMBON

PRÉFACE DE GEORGES TOUDOUZE

PRIX : **18** fr.

LES

FRESQUES DE BOSCOREALE

PAR

Arthur SAMBON

Un volume grand in-4° avec 24 figures et 10 planches en couleurs

PRIX : **20** fr.

N. B. — Dans ses numéros ultérieurs, le MUSÉE publiera une série d'études sur les arts industriels et par la suite éditera sur ce sujet un important volume.

Le Bloc-Notes
Du MUSÉE

Livres, Maisons, Institutions recommandés.

Livres nouveaux

REINE EN SABOTS (1813)

Roman posthume de GUSTAVE TOUDOUZE
qui vient de paraître
à la librairie Hachette (bibliothèque des familles). Prix : **2** fr.

Enseignement

L'ÉCOLE D'ART, 35, rue Boissy-d'Anglas, Paris, cours de peinture, modelage, dessin, histoire de l'art, etc., pour dames et jeunes filles.

L'INSTITUT MARITIME, 39, boulevard des Capucines, Paris, cours d'histoire, de géographie, d'archéologie, d'art et de littérature.

Renseignements de presse

COURRIER DE LA PRESSE, 21, boulevard Montmartre, Paris.

ARGUS DE LA PRESSE, 14, rue Drouot, Paris.

Projections et conférences

MAZO, 8, boulevard Magenta, Paris, bibliothèque complète pour les conférenciers, vues et livrets.

Marchands d'antiquités

E. ET C. CANESSA, 13, rue Lafayette, Paris.

A. IMBERT, Via Condotti, Rome.

P. JANNIELLO, 20, Piazza di Spagna, Rome.

SPINK AND SONS, 16, 17, 18, Piccadilly, Londres.

Salle d'armes

JEAN DE CHAMBEFORT, 35, rue de Berlin, Paris.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

CARTES D'ABONNEMENT SUR LE RÉSEAU

La Compagnie fait délivrer toute l'année, par toutes ses gares, des cartes d'abonnement nominatives et personnelles de 1re, 2e et 3e classes. Ces cartes sont valables pour un mois, trois mois, six mois, neuf mois et une année. Les abonnements d'un mois sont délivrés à une date quelconque; ceux de trois mois, six mois, neuf mois et un an partent du 1er et du 15 de chaque mois. Les prix sont calculés d'après la distance kilométrique parcourue. Le montant des cartes d'abonnements d'un mois et de trois mois doit être réglé en entier et d'avance. Pour les cartes de six mois, de neuf mois et d'une année, les abonnés ont la faculté de régler le montant de leur abonnement soit immédiatement, soit par paiements échelonnés. L'abonné a le droit de circuler entre toutes les gares comprises dans les parcours indiqués sur sa carte.

Abonnements de famille.

Tout abonné qui souscrit, en même temps que l'abonnement qui lui est propre, un ou plusieurs autres abonnements en faveur de personnes habitant avec lui sous le même toit (membres de sa famille ou domestiques), bénéficie pour ces cartes supplémentaires de réductions variant entre 10 et 25 % suivant le nombre de cartes délivrées. Ces abonnements peuvent être de classes différentes.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

PARIS A LONDRES

VIA ROUEN, DIEPPE ET NEWHAVEN, PAR LA GARE SAINT-LAZARE

SERVICES RAPIDES DE JOUR ET DE NUIT

TOUS LES JOURS (Dimanches et Fêtes compris) et toute L'ANNÉE

TRAJET DE JOUR en 8 h. 1/2 (1re et 2e classes seulement)

GRANDE ÉCONOMIE

Billets simples, valables pendant 7 jours.		Billets d'aller et retour valables pendant un mois.	
1re classe.....	48 fr. 25	1re classe.....	82 fr. 75
2e classe.....	35 fr.	2e classe.....	58 fr. 75
3e classe.....	23 fr. 25	3e classe.....	41 fr. 50

Ces billets donnent le droit de s'arrêter, sans supplément de prix, à toutes les gares situées sur le parcours.

Départs de Paris Saint-Lazare à 10 h. 20 du matin et 9 h. 30 du soir.

Arrivées à Londres } London-Bridge, 7 h. 30 du matin. Victoria, 7 h. du soir et 7 h. 30 du matin.

Départs de Londres } Victoria, 10 h. du matin et 9 h. 10 du soir. London-Bridge, 9 h. 10 du soir.

Arrivée à Paris Saint-Lazare à 6 h. 41 du soir et 7 h. 5 du matin.

Les trains du service de jour entre Paris et Dieppe et *vice versa* comportent des voitures de 1re classe et de 2e classe à couloir avec W.-C. et toilette ainsi qu'un wagon-restaurant; ceux du service de nuit comportent des voitures à couloir des trois classes avec W.-C. et toilette. La voiture de 1re classe à couloir des trains de nuit comporte des compartiments à couchettes (supplément de 5 fr. par place). Les couchettes peuvent être retenues à l'avance aux gares de Paris et de Dieppe moyennant une surtaxe de 1 fr. par couchette.

La Compagnie de l'Ouest envoie franco, sur demande affranchie, un bulletin spécial du service de Paris à Londres.

SPINK & SON LTD

LONDRES

16, 17, 18, Piccadilly W.

MAISON FONDÉE EN 1772

NUMISMATIQUE

Grand choix de monnaies grecques et romaines, médiévales et modernes

ANTIQUITÉS
OBJETS DE FOUILLES — OBJETS D'ART

Bureaux de rédaction de la *Monthly Numismatic Circular*

BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE

A. SAMBON

LES

MONNAIES ANTIQUES DE L'ITALIE

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus, avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

Ont paru : 1er fascicule : **L'ÉTRURIE.** Prix : **6** fr.

2e fascicule : **OMBRIE, PICENUM, LATIUM ADIECTUM, SAMNIUM, FRENTANIENS, GUERRE SOCIALE, CAMPANIE** (Cumes). Prix : **5** fr.

3e fascicule : **CAMPANIE** (Naples). Prix : **6** fr.

4e fascicule : **LES SAMNITES-CAMPANIENS** (Cumes ou Palaepolis. — Hyrium. — Nola. Véseris. — Alifae. — Fistelia. — Les Irnthiens). Prix : **5** fr.

Va paraître : 5e fascicule : **CAMPANIE** (fin du monnayage campanien). Prix : **6** fr.

Adresser les commissions au siège de la Revue « Le Musée », 13, rue Saint-Lazare, Paris (9e).

C. & E. CANESSA

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES

RENAISSANCE

OBJETS D'ART ET DE HAUTE CURIOSITÉ

PARIS : 19, Rue Lafayette — **NAPLES** : Piazza dei Martiri

TÉLÉPHONE 267-24

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

VOLUME III. — N° 2

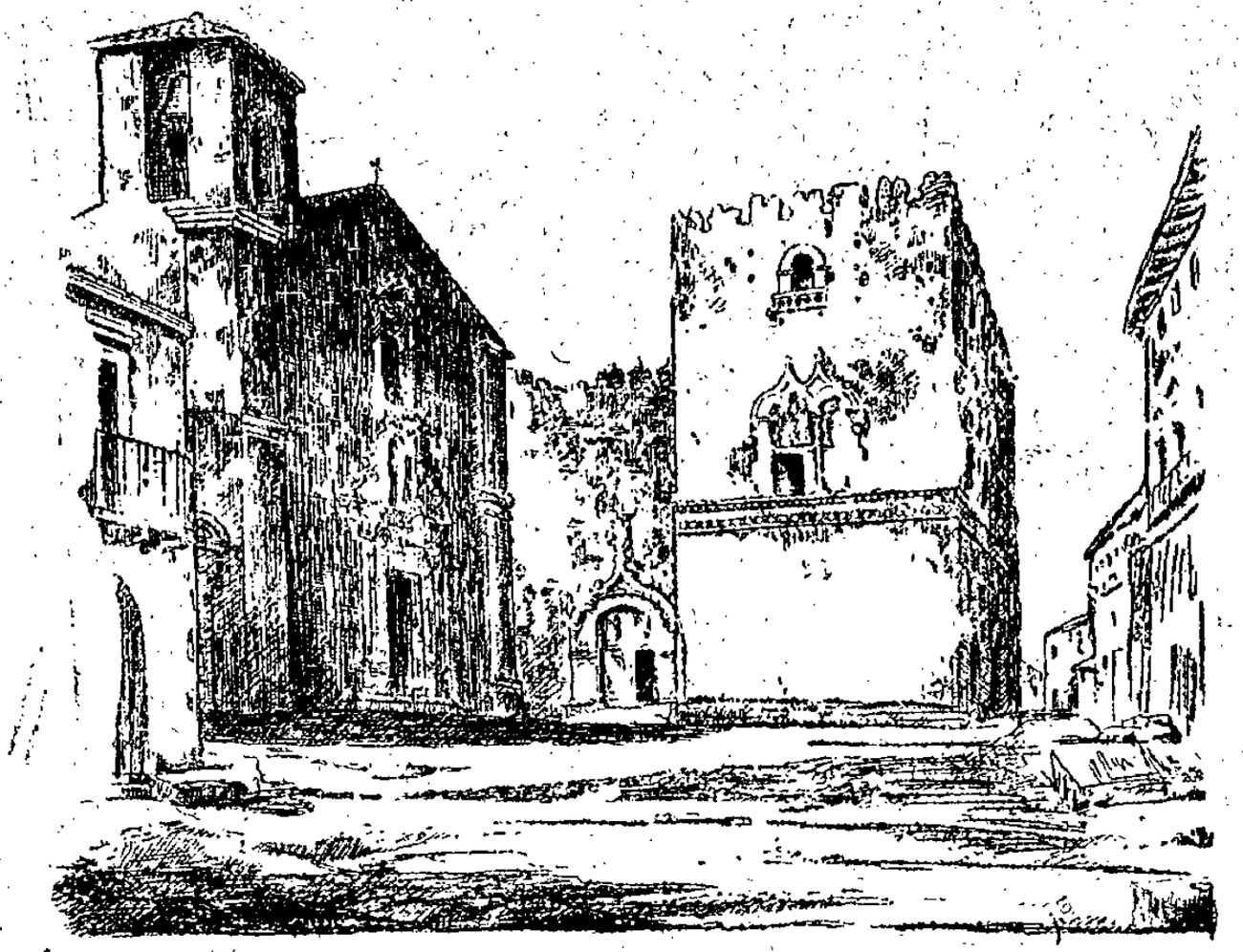
28 Février 1906

1906

LE MUSÉE

REVUE D'ART MENSUELLE

HONORÉE D'UNE SOUSCRIPTION DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
ET DES BEAUX-ARTS



PARIS

13, RUE SAINT-LAZARE (9e)

DIRECTEUR

ARTHUR SAMBON

RÉDACTEUR EN CHEF

GEORGES TOUDOUZE

ABONNEMENTS : France, 16 fr.; Étranger, 20 fr. — Le Numéro, France, 1 fr. 50 net; Étranger, 1 fr. 75 net.

SOMMAIRE DU NUMÉRO 2

28 Février 1906

Parmi les événements du mois : Pro domo sua..... LE MUSÉE.
Gabriel Toudouze, architecte et graveur (4 figures et planches VII, VIII, IX et X). GEORGES TOUDOUZE.
Les pierres gravées dans l'antiquité (3 figures et planche XI)..... JEAN DE FOVILLE.
Documents d'art et d'archéologie (14 figures)..... ARTHUR SAMBON.
Bibliographie (7 figures).
A travers les revues..... J. F. et Ges T.
Le Carnet de l'Amateur..... L'AMATEUR.

PUBLICATIONS DU MUSÉE

En vente aux bureaux du MUSÉE, 13, rue Saint-Lazare

LE MUSÉE, Volume I..... 18 fr. — Volume II..... 18 fr.

Les Monnaies Antiques de l'Italie

Par A. SAMBON

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus, avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

Ont paru les 1ers fascicules : *Etrurie* : **6** fr.
Ombrie, Picenum, Latium Adiectum, Samnium, Frentaniens, Guerre sociale, Campanie (Cumes) : **5** fr.
Campanie (Naples) : **6** fr. *Samnites-Campaniens* : **5** fr.
Campanie (fin du monnayage campanien) : **6** fr.

Pour paraître en Mai 1906

GABRIEL TOUDOUZE

ARCHITECTE ET GRAVEUR

PAR

Georges TOUDOUZE

Un volume pour amateurs, tiré à 200 exemplaires, numérotés à la main, avec nombreuses figures, planches hors texte, héliogravures et planches en couleurs.

Cette édition se fait par souscription : prix : **10** fr. On souscrit dès maintenant, étant donné le tirage restreint.

LA

COLLECTION WARNECK

VOLUME GRAND IN-4°

Tirage de luxe pour amateurs à 200 exemplaires numérotés.

23 PLANCHES HORS TEXTE ET 28 FIGURES

PAR

ARTHUR SAMBON

PRÉFACE DE GEORGES TOUDOUZE

PRIX : **18** fr.

LES

FRESQUES DE BOSCOREALE

PAR

Arthur SAMBON

Un volume grand in-4° avec 24 figures et 10 planches en couleurs

PRIX : **20** fr.

N. B. — Dans ses numéros ultérieurs, le MUSÉE publiera une série d'études sur les arts industriels et par la suite éditera sur ce sujet un important volume.

Le Bloc-Notes
Du MUSÉE

Livres, Maisons, Institutions recommandés.

Livres nouveaux

REINE EN SABOTS (1813)

Roman posthume de GUSTAVE TOUDOUZE
qui vient de paraître
à la librairie Hachette (bibliothèque des familles). Prix : **2** fr.

Enseignement

L'ÉCOLE D'ART, 35, rue Boissy-d'Anglas, Paris, cours de peinture, modelage, dessin, histoire de l'art, etc., pour dames et jeunes filles.

L'**INSTITUT MARITIME**, 39, boulevard des Capucines, Paris, cours d'histoire, de géographie, d'archéologie, d'art et de littérature.

Renseignements de presse

COURRIER DE LA PRESSE, 21, boulevard Montmartre, Paris.

ARGUS DE LA PRESSE, 14, rue Drouot, Paris.

Projections et conférences

MAZO, 8, boulevard Magenta, Paris, bibliothèque complète pour les conférenciers, vues et livrets.

Marchands d'antiquités

E. ET C. CANESSA, 13, rue Lafayette, Paris.

A. IMBERT, Via Condotti, Rome.

P. JANNIELLO, 20, Piazza di Spagna, Rome.

SPINK AND SONS, 16, 17, 18, Piccadilly, Londres.

Salle d'armes

JEAN DE CHAMBEFORT, 35, rue de Berlin, Paris.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

CARTES D'ABONNEMENT SUR LE RÉSEAU

La Compagnie fait délivrer toute l'année, par toutes ses gares, des cartes d'abonnement nominatives et personnelles de 1re, 2e et 3e classes. Ces cartes sont valables pour un mois, trois mois, six mois, neuf mois et une année. Les abonnements d'un mois sont délivrés à une date quelconque; ceux de trois mois, six mois, neuf mois et un an partent du 1er et du 15 de chaque mois. Les prix sont calculés d'après la distance kilométrique parcourue. Le montant des cartes d'abonnements d'un mois et de trois mois doit être réglé en entier et d'avance. Pour les cartes de six mois, de neuf mois et d'une année, les abonnés ont la faculté de régler le montant de leur abonnement soit immédiatement, soit par paiements échelonnés. L'abonné a le droit de circuler entre toutes les gares comprises dans les parcours indiqués sur sa carte.

Abonnements de famille.

Tout abonné qui souscrit, en même temps que l'abonnement qui lui est propre, un ou plusieurs autres abonnements en faveur de personnes habitant avec lui sous le même toit (membres de sa famille ou domestiques), bénéficie pour ces cartes supplémentaires de réductions variant entre 10 et 25 % suivant le nombre de cartes délivrées. Ces abonnements peuvent être de classes différentes.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

PARIS A LONDRES

VIA ROUEN, DIEPPE ET NEWHAVEN, PAR LA GARE SAINT-LAZARE

SERVICES RAPIDES DE JOUR ET DE NUIT

TOUS LES JOURS (Dimanches et Fêtes compris) et toute L'ANNÉE

TRAJET DE JOUR en 8 h. 1/2 (1re et 2e classes seulement)

GRANDE ÉCONOMIE

Billets simples, valables pendant 7 jours.		Billets d'aller et retour valables pendant un mois.	
1re classe.....	48 fr. 25	1re classe.....	82 fr. 75
2e classe.....	35 fr.	2e classe.....	58 fr. 75
3e classe.....	23 fr. 25	3e classe.....	41 fr. 50

Ces billets donnent le droit de s'arrêter, sans supplément de prix, à toutes les gares situées sur le parcours.

Départs de Paris Saint-Lazare à 10 h. 20 du matin et 9 h. 30 du soir.

Arrivées à Londres : London-Bridge, 7 h. 30 du matin. Victoria, 7 h. du soir et 7 h. 30 du matin.

Départs de Londres : Victoria, 10 h. du matin et 9 h. 10 du soir. London-Bridge, 9 h. 10 du soir.

Arrivée à Paris Saint-Lazare à 6 h. 41 du soir et 7 h. 5 du matin.

Les trains du service de jour entre Paris et Dieppe et *vice versa* comportent des voitures de 1re classe et de 2e classe à couloir avec W.-C. et toilette ainsi qu'un wagon-restaurant; ceux du service de nuit comportent des voitures à couloir des trois classes avec W.-C. et toilette. La voiture de 1re classe à couloir des trains de nuit comporte des compartiments à couchettes (supplément de 5 fr. par place). Les couchettes peuvent être retenues à l'avance aux gares de Paris et de Dieppe moyennant une surtaxe de 1 fr. par couchette.

La Compagnie de l'Ouest envoie franco, sur demande affranchie, un bulletin spécial du service de Paris à Londres.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

Billets d'aller et retour à prix réduits.

La Compagnie fait délivrer toute l'année, de toute gare ou halte à toute gare ou halte du réseau de l'Ouest, des billets d'aller et retour, en 1re, 2e et 3e classes, aux prix suivants :

1re classe.....	0 fr. 168
2e classe.....	0 fr. 12096
3e classe.....	0 fr. 078848

La durée de validité de ces billets, par voyageur et par kilomètre, est fixée ainsi qu'il suit :

2 jours pour les parcours jusqu'à 60 kil.
3 — — de 61 à 100 kil.

Au-dessus de 100 kil., un jour en plus par 100 kil. ou fraction de 100 kil.

Les délais indiqués ci-dessus ne comprennent pas les dimanches et jours de fêtes; la durée de validité des billets est augmentée en conséquence; ils sont calculés de minuit à minuit et le coupon de retour est valable, même par un train arrivant à destination le lendemain de l'expiration du délai ci-dessus indiqué, pourvu que le départ du voyageur ait lieu avant minuit. La durée de validité des billets d'aller et retour peut être, à deux reprises, prolongée de moitié moyennant le paiement, pour chaque prolongation, d'un supplément égal à 10 % du prix du billet.

La demande de prolongation peut être faite même lorsque la durée de validité primitive ou la première période de prolongation est expirée.

BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE

A. SAMBON

LES

MONNAIES ANTIQUES DE L'ITALIE

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus, avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

Ont paru : 1er fascicule : **L'ÉTRURIE.** Prix : **6** fr.

2e fascicule : **OMBRIE, PICENUM, LATIUM ADIECTUM, SAMNIUM, FRENTANIENS, GUERRE SOCIALE, CAMPANIE** (Cumes). Prix : **5** fr.

3e fascicule : **CAMPANIE** (Naples). Prix : **6** fr.

4e fascicule : **LES SAMNITES-CAMPANIENS** (Cumes ou Palaepolis. — Hyrium. — Nola. Véseris. — Alifae. — Fistelia. — Les Irnthiens). Prix : **5** fr.

Va paraître : 5e fascicule : **CAMPANIE** (fin du monnayage campanien). Prix : **6** fr.

Adresser les commissions au siège de la Revue « Le Musée », 13, rue Saint-Lazare, Paris (9e).

C. & E. CANESSA

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES

RENAISSANCE

OBJETS D'ART ET DE HAUTE CURIOSITÉ

PARIS : 19, Rue Lafayette — **NAPLES** : Piazza dei Martiri

TÉLÉPHONE 267-24

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

VOLUME III. — N° 3

31 Mars 1906

143
1906

LE MUSÉE

REVUE D'ART MENSUELLE

HONORÉE D'UNE SOUSCRIPTION DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
ET DES BEAUX-ARTS

PARIS

13, RUE SAINT-LAZARE (9e)

DIRECTEUR
ARTHUR SAMBON

RÉDACTEUR EN CHEF
GEORGES TOUDOUZE

ABONNEMENTS : France, 16 fr.; Étranger, 20 fr. — Le Numéro, France, 1 fr. 50 net; Étranger, 1 fr. 75 net.

SOMMAIRE DU NUMÉRO 3

31 Mars 1906

A la mémoire d'Eugène Carrière.
Parmi les événements du mois : L'Art officiel ..... LE MUSÉE.
« Emblema » offrant le portrait d'Antiochus VII, roi de Syrie (Pl. XII) ..... ARTHUR SAMBON.
Danses sacrées (6 figures) ..... H. CHAPPET.
Gabriel Toudouze, architecte et graveur (Pl. XIII, XIV, XV, XVI et 5 figures) ..... GEORGES TOUDOUZE.
L'ancienne abbaye de Fécamp (un frontispice et 3 figures) ..... G. CLÉMENT.
« Aphrodite » à l'Opéra-Comique ..... GEORGES TOUDOUZE.
Documents d'art (Pl. XVII et XVIII et 1 figure) ..... A. S.
La façade de San Lorenzo de Florence ..... JEAN DE FOVILLE.
Le Carnet de l'Amateur ..... L'AMATEUR.

PUBLICATIONS DU MUSÉE

En vente aux bureaux du MUSÉE, 13, rue Saint-Lazare

LE MUSÉE, Volume I (1904) : 18 fr. — Volume II (1905) : 18 fr.

Les Monnaies Antiques de l'Italie

Par A. SAMBON

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus, avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

A paru le 1er volume

Prix : 28 fr.

Pour paraître en Mai 1906

GABRIEL TOUDOUZE

ARCHITECTE ET GRAVEUR

PAR

Georges TOUDOUZE

Un volume pour amateurs, tiré à 200 exemplaires, numérotés à la main, avec nombreuses figures, planches hors texte, héliogravures et planches en couleurs.

Cette édition se fait par souscription : prix : **10** fr. On souscrit dès maintenant, étant donné le tirage restreint.

LA

COLLECTION WARNECK

VOLUME GRAND IN-4°

Tirage de luxe pour amateurs à 200 exemplaires numérotés.

23 PLANCHES HORS TEXTE ET 28 FIGURES

PAR

ARTHUR SAMBON

PRÉFACE DE GEORGES TOUDOUZE

PRIX : **18** fr.

LES

FRESQUES DE BOSCOREALE

PAR

Arthur SAMBON

Un volume grand in-4° avec 24 figures et 10 planches en couleurs

PRIX : **20** fr.

N. B. — Dans ses numéros ultérieurs, le MUSÉE publiera une série d'études sur les arts industriels et par la suite éditera sur ce sujet un important volume.

Le Bloc-Notes
Du MUSÉE

Livres, Maisons, Institutions recommandés.

Livres nouveaux

REINE EN SABOTS (1813)

Roman posthume de GUSTAVE TOUDOUZE
qui vient de paraître
à la librairie Hachette (bibliothèque des familles). Prix : **2** fr.

Enseignement

L'ÉCOLE D'ART, 35, rue Boissy-d'Anglas, Paris, cours de peinture, modelage, dessin, histoire de l'art, etc., pour dames et jeunes filles.

L'INSTITUT MARITIME, 39, boulevard des Capucines, Paris, cours d'histoire, de géographie, d'archéologie, d'art et de littérature.

Renseignements de presse

COURRIER DE LA PRESSE, 21, boulevard Montmartre, Paris.

ARGUS DE LA PRESSE, 14, rue Drouot, Paris.

Projections et conférences

MAZO, 8, boulevard Magenta, Paris, bibliothèque complète pour les conférenciers, vues et livrets.

Marchands d'antiquités

E. ET C. CANESSA, 13, rue Lafayette, Paris.

A. IMBERT, Via Condotti, Rome.

P. JANNIELLO, 20, Piazza di Spagna, Rome.

SPINK AND SONS, 16, 17, 18, Piccadilly, Londres.

Salle d'armes

JEAN DE CHAMBEFORT, 35, rue de Berlin, Paris.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

CARTES D'ABONNEMENT SUR LE RÉSEAU

La Compagnie fait délivrer toute l'année, par toutes ses gares, des cartes d'abonnement nominatives et personnelles de 1re, 2e et 3e classes. Ces cartes sont valables pour un mois, trois mois, six mois, neuf mois et une année. Les abonnements d'un mois sont délivrés à une date quelconque; ceux de trois mois, six mois, neuf mois et un an partent du 1er et du 15 de chaque mois. Les prix sont calculés d'après la distance kilométrique parcourue. Le montant des cartes d'abonnements d'un mois et de trois mois doit être réglé en entier et d'avance. Pour les cartes de six mois, de neuf mois et d'une année, les abonnés ont la faculté de régler le montant de leur abonnement soit immédiatement, soit par paiements échelonnés. L'abonné a le droit de circuler entre toutes les gares comprises dans les parcours indiqués sur sa carte.

Abonnements de famille.

Tout abonné qui souscrit, en même temps que l'abonnement qui lui est propre, un ou plusieurs autres abonnements en faveur de personnes habitant avec lui sous le même toit (membres de sa famille ou domestiques), bénéficie pour ces cartes supplémentaires de réductions variant entre 10 et 25 % suivant le nombre de cartes délivrées. Ces abonnements peuvent être de classes différentes.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

PARIS A LONDRES

VIA ROUEN, DIEPPE ET NEWHAVEN, PAR LA GARE SAINT-LAZARE

SERVICES RAPIDES DE JOUR ET DE NUIT

TOUS LES JOURS (Dimanches et Fêtes compris) et toute L'ANNÉE

TRAJET DE JOUR en 8 h. 1/2 (1re et 2e classes seulement)

GRANDE ÉCONOMIE

Billets simples, valables pendant 7 jours.		Billets d'aller et retour valables pendant un mois.	
1re classe.....	48 fr. 25	1re classe.....	82 fr. 75
2e classe.....	35 fr.	2e classe.....	58 fr. 75
3e classe.....	23 fr. 25	3e classe.....	41 fr. 50

Ces billets donnent le droit de s'arrêter, sans supplément de prix, à toutes les gares situées sur le parcours.

Départs de Paris Saint-Lazare à 10 h. 20 du matin et 9 h. 30 du soir.

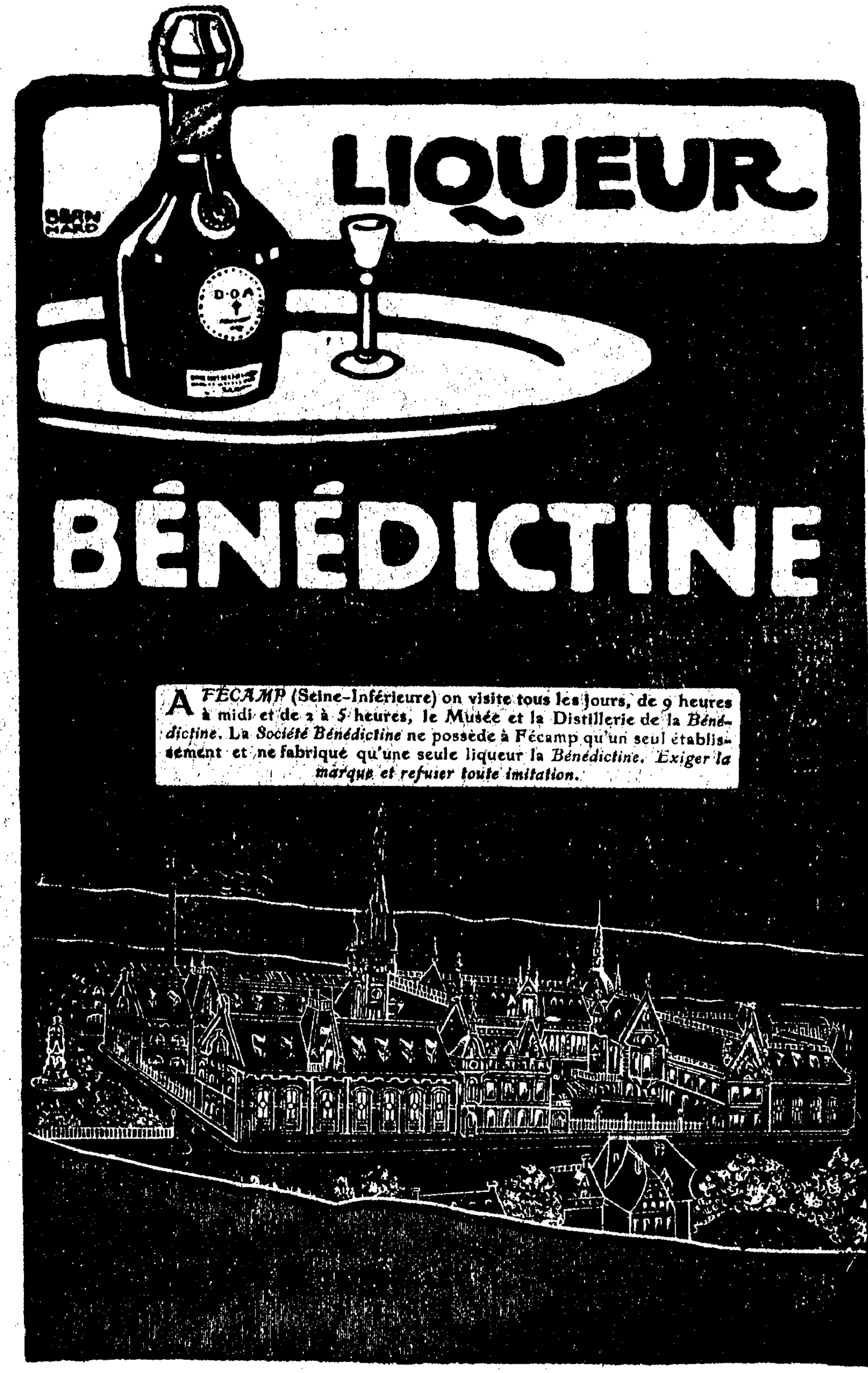
Arrivées à Londres } London-Bridge, 7 h. 30 du matin. Victoria, 7 h. du soir et 7 h. 30 du matin.

Départs de Londres } Victoria, 10 h. du matin et 9 h. 10 du soir. London-Bridge, 9 h. 10 du soir.

Arrivée à Paris Saint-Lazare à 6 h. 41 du soir et 7 h. 5 du matin.

Les trains du service de jour entre Paris et Dieppe et *vice versa* comportent des voitures de 1re classe et de 2e classe à couloir avec W.-C. et toilette ainsi qu'un wagon-restaurant; ceux du service de nuit comportent des voitures à couloir des trois classes avec W.-C. et toilette. La voiture de 1re classe à couloir des trains de nuit comporte des compartiments à couchettes (supplément de 5 fr. par place). Les couchettes peuvent être retenues à l'avance aux gares de Paris et de Dieppe moyennant une surtaxe de 1 fr. par couchette.

La Compagnie de l'Ouest envoie franco, sur demande affranchie, un bulletin spécial du service de Paris à Londres.



MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

VOLUME III. — N° 4

30 Avril 1906

2 20
1906

LE MUSÉE

REVUE D'ART MENSUELLE

HONORÉE D'UNE SOUSCRIPTION DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
ET DES BEAUX-ARTS

PARIS

13, RUE SAINT-LAZARE (9e)

DIRECTEUR
ARTHUR SAMBON

RÉDACTEUR EN CHEF
GEORGES TOUDOUZE

ABONNEMENTS : France, 16 fr.; Étranger, 20 fr. — Le Numéro, France, 1 fr. 50 net; Étranger, 1 fr. 75 net.

SOMMAIRE DU NUMÉRO 4

30 Avril 1906

Une réforme à l'École des Beaux-Arts ..... LE MUSÉE.
Eugène Carrière ..... FRANTZ JOURDAIN.
Sparte la dompteuse d'hommes (3 figures) ..... GES T.
Trésor d'orfèvrerie et d'argenterie du VIe siècle et du commencement du VIIe siècle, trouvé à Chypre et faisant partie de la collection de M. Pierpont Morgan (Pl. XIX, XX et XXI) ... ARTHUR SAMBON.
Les Hyacinthies (2 figures) ..... JEAN DE FOVILLE.
Gabriel Toudouze, architecte et graveur (3 figures et pl. XXII, XXIII, XXIV, XXV et XXVI) .. GEORGES TOUDOUZE.
La gravure au XVIIIe siècle ..... JOSEPH GUIBERT.
L'inauguration du *Penseur* de Rodin .....
Les Salons de 1906 ..... GEORGES TOUDOUZE.
Bibliographie.
Le Carnet de l'Amateur ..... L'AMATEUR.

PUBLICATIONS DU MUSÉE

En vente aux bureaux du MUSÉE, 13, rue Saint-Lazare

LE MUSÉE, Volume I (1904) : 18 fr. — Volume II (1905) : 18 fr.

Les Monnaies Antiques de l'Italie

Par A. SAMBON

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus, avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

A paru le 1er volume

Prix : 28 fr.

Pour paraître en Juin 1906

GABRIEL TOUDOUZE

ARCHITECTE ET GRAVEUR

PAR

Georges TOUDOUZE

Un volume pour amateurs, tiré à 200 exemplaires, numérotés à la main, avec nombreuses figures, planches hors texte, héliogravures et planches en couleurs.

Cette édition se fait par souscription : prix : **10** fr. On souscrit dès maintenant, étant donné le tirage restreint.

LA

COLLECTION WARNECK

VOLUME GRAND IN-4°

Tirage de luxe pour amateurs à 200 exemplaires numérotés.

23 PLANCHES HORS TEXTE ET 28 FIGURES

PAR

ARTHUR SAMBON

PRÉFACE DE GEORGES TOUDOUZE

PRIX : **18** fr.

LES

FRESQUES DE BOSCOREALE

PAR

Arthur SAMBON

Un volume grand in-4° avec 24 figures et 10 planches en couleurs

PRIX : **20** fr.

N. B. — Dans ses numéros ultérieurs, le MUSÉE publiera une série d'études sur les arts industriels et par la suite éditera sur ce sujet un important volume.

Le Bloc-Notes
Du MUSÉE

Livres, Maisons, Institutions recommandés.

Livres nouveaux

REINE EN SABOTS (1813)

Roman posthume de GUSTAVE TOUDOUZE
qui vient de paraître
à la librairie Hachette (bibliothèque des familles). Prix : **2** fr.

Enseignement

L'ÉCOLE D'ART, 35, rue Boissy-d'Anglas, Paris, cours de peinture, modelage, dessin, histoire de l'art, etc., pour dames et jeunes filles.

L'INSTITUT MARITIME, 39, boulevard des Capucines, Paris, cours d'histoire, de géographie, d'archéologie, d'art et de littérature.

Renseignements de presse

COURRIER DE LA PRESSE, 21, boulevard Montmartre, Paris.

ARGUS DE LA PRESSE, 14, rue Drouot, Paris.

Projections et conférences

MAZO, 8, boulevard Magenta, Paris, bibliothèque complète pour les conférenciers, vues et livrets.

Marchands d'antiquités

E. ET C. CANESSA, 13, rue Lafayette, Paris.

A. IMBERT, Via Condotti, Rome.

P. JANNIELLO, 20, Piazza di Spagna, Rome.

SPINK AND SONS, 16, 17, 18, Piccadilly, Londres.

Salle d'armes

JEAN DE CHAMBEFORT, 35, rue de Berlin, Paris.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

CARTES D'ABONNEMENT SUR LE RÉSEAU

La Compagnie fait délivrer toute l'année, par toutes ses gares, des cartes d'abonnement nominatives et personnelles de 1re, 2e et 3e classes. Ces cartes sont valables pour un mois, trois mois, six mois, neuf mois et une année. Les abonnements d'un mois sont délivrés à une date quelconque ; ceux de trois mois, six mois, neuf mois et un an partent du 1er et du 15 de chaque mois. Les prix sont calculés d'après la distance kilométrique parcourue. Le montant des cartes d'abonnements d'un mois et de trois mois doit être réglé en entier et d'avance. Pour les cartes de six mois, de neuf mois et d'une année, les abonnés ont la faculté de régler le montant de leur abonnement soit immédiatement, soit par paiements échelonnés. L'abonné a le droit de circuler entre toutes les gares comprises dans les parcours indiqués sur sa carte.

Abonnements de famille.

Tout abonné qui souscrit, en même temps que l'abonnement qui lui est propre, un ou plusieurs autres abonnements en faveur de personnes habitant avec lui sous le même toit (membres de sa famille ou domestiques), bénéficie pour ces cartes supplémentaires de réductions variant entre 10 et 25 % suivant le nombre de cartes délivrées. Ces abonnements peuvent être de classes différentes.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

PARIS A LONDRES

VIA ROUEN, DIEPPE ET NEWHAVEN, PAR LA GARE SAINT-LAZARE

SERVICES RAPIDES DE JOUR ET DE NUIT

TOUS LES JOURS (Dimanches et Fêtes compris) et toute L'ANNÉE
TRAJET DE JOUR en 8 h. 1/2 (1re et 2e classes seulement)

GRANDE ÉCONOMIE

Billets simples, valables pendant 7 jours.		Billets d'aller et retour valables pendant un mois.	
1re classe.....	48 fr. 25	1re classe.....	82 fr. 75
2e classe.....	35 fr.	2e classe.....	58 fr. 75
3e classe.....	23 fr. 25	3e classe.....	41 fr. 50

Ces billets donnent le droit de s'arrêter, sans supplément de prix, à toutes les gares situées sur le parcours.

Départs de Paris Saint-Lazare à 10 h. 20 du matin et 9 h. 30 du soir.

Arrivées à Londres : London-Bridge, 7 h. 30 du matin. Victoria, 7 h. du soir et 7 h. 30 du matin.

Départs de Londres : Victoria, 10 h. du matin et 9 h. 10 du soir. London-Bridge, 9 h. 10 du soir.

Arrivée à Paris Saint-Lazare à 6 h. 41 du soir et 7 h. 5 du matin.

Les trains du service de jour entre Paris et Dieppe et *vice versa* comportent des voitures de 1re classe et de 2e classe à couloir avec W.-C. et toilette ainsi qu'un wagon-restaurant ; ceux du service de nuit comportent des voitures à couloir des trois classes avec W.-C. et toilette. La voiture de 1re classe à couloir des trains de nuit comporte des compartiments à couchettes (supplément de 5 fr. par place). Les couchettes peuvent être retenues à l'avance aux gares de Paris et de Dieppe moyennant une surtaxe de 1 fr. par couchette.

La Compagnie de l'Ouest envoie franco, sur demande affranchie, un bulletin spécial du service de Paris à Londres.

SPINK & SON LTD

LONDRES

16, 17, 18, Piccadilly W.

MAISON FONDÉE EN 1772

NUMISMATIQUE

Grand choix de monnaies grecques et romaines, médiévales et modernes

ANTIQUITÉS
OBJETS DE FOUILLES — OBJETS D'ART

Bureaux de rédaction de la *Monthly Numismatic Circular*

BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE

A. SAMBON

LES

MONNAIES ANTIQUES DE L'ITALIE

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus, avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

A PARU LE Ier VOLUME

ÉTRURIE, OMBRIE, PICENUM, LATIUM, SAMNIUM, ET CAMPANIE.

400 PAGES ET 5 PLANCHES

Prix, 28 francs.

Adresser les commissions au siège de la Revue « Le Musée », 13, rue Saint-Lazare, Paris (9e).

C. & E. CANESSA

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES

RENAISSANCE

OBJETS D'ART ET DE HAUTE CURIOSITÉ

PARIS : 19, Rue Lafayette — **NAPLES** : Piazza dei Martiri

TÉLÉPHONE 267-84

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

VOLUME III. — N° 5

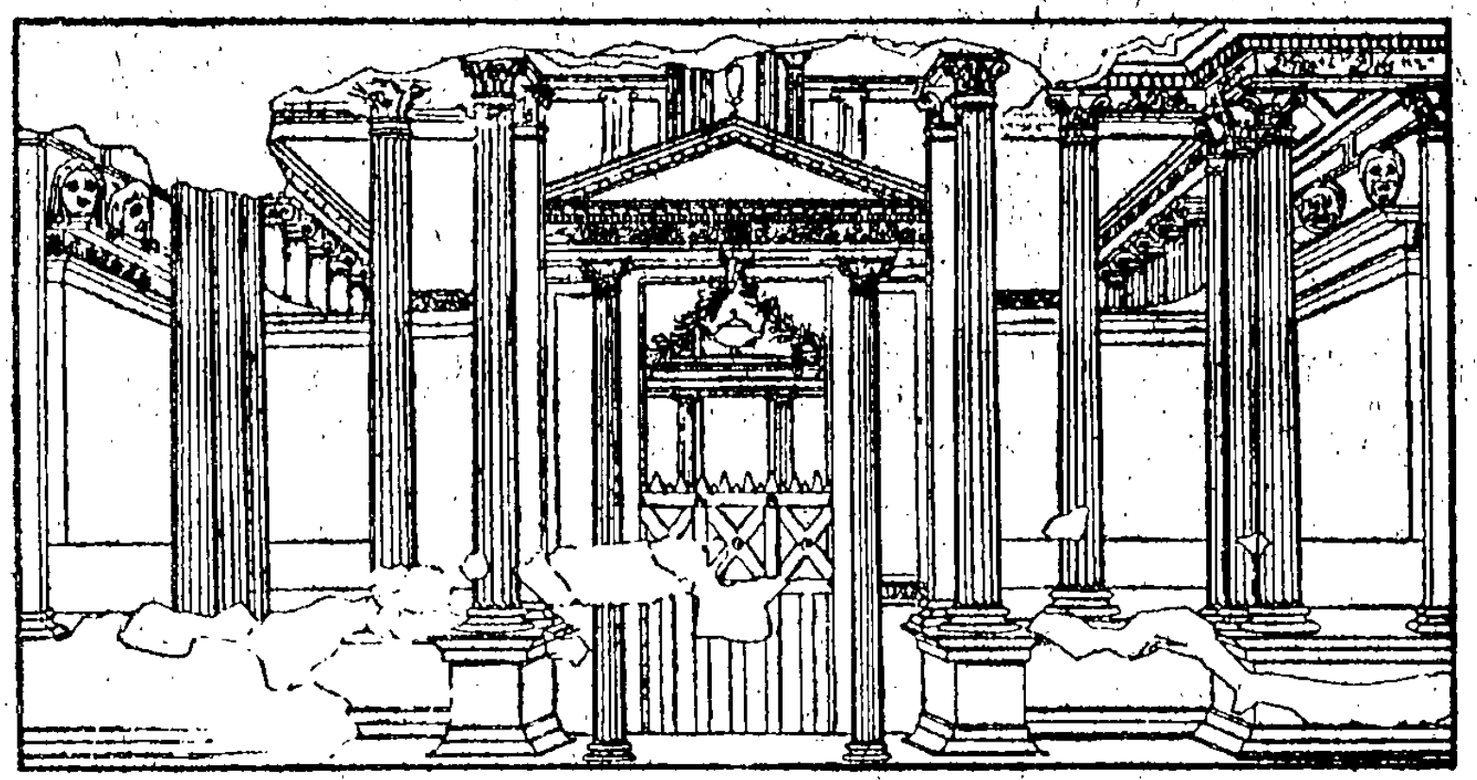
31 Mai 1906

2 20
1906

LE MUSÉE

REVUE D'ART MENSUELLE

HONORÉE D'UNE SOUSCRIPTION DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
ET DES BEAUX-ARTS



PARIS

13, RUE SAINT-LAZARE (9e)

DIRECTEUR
ARTHUR SAMBON

RÉDACTEUR EN CHEF
GEORGES TOUDOUZE

ABONNEMENTS : France, 16 fr. ; Étranger, 20 fr. — Le Numéro, France, 1 fr. 50 net ; Étranger, 1 fr. 75 net.

SOMMAIRE DU NUMÉRO 5

31 Mai 1906

Numéro spécial entièrement consacré à LA BANLIEUE DE POMPEÏ.

PUBLICATIONS DU MUSÉE

En vente aux bureaux du MUSÉE, 13, rue Saint-Lazare

LE MUSÉE, Volume I (1904) : 18 fr. — Volume II (1905) : 18 fr.

Les Monnaies Antiques de l'Italie

Par A. SAMBON

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus, avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

A paru le 1er volume

Prix : 28 fr.

Pour paraître en Juin 1906

GABRIEL TOUDOUZE

ARCHITECTE ET GRAVEUR

PAR

Georges TOUDOUZE

Un volume pour amateurs, tiré à 200 exemplaires, numérotés à la main, avec nombreuses figures, planches hors texte, héliogravures et planches en couleurs.

Cette édition se fait par souscription : prix : **10** fr. On souscrit dès maintenant, étant donné le tirage restreint.

LA

COLLECTION WARNECK

VOLUME GRAND IN-4°

Tirage de luxe pour amateurs à 200 exemplaires numérotés.

23 PLANCHES HORS TEXTE ET 28 FIGURES

PAR

ARTHUR SAMBON

PRÉFACE DE GEORGES TOUDOUZE

PRIX : **18** fr.

LES

FRESQUES DE BOSCOREALE

PAR

Arthur SAMBON

Un volume grand in-4° avec 24 figures et 10 planches en couleurs

PRIX : **20** fr.

N. B. — Dans ses numéros ultérieurs, le MUSÉE publiera une série d'études sur les arts industriels et par la suite éditera sur ce sujet un important volume.

Le Bloc-Notes
Du MUSÉE

Livres, Maisons, Institutions recommandés.

Livres nouveaux

REINE EN SABOTS (1813)

Roman posthume de GUSTAVE TOUDOUZE
qui vient de paraître
à la librairie Hachette (bibliothèque des familles). Prix : **2** fr.

Enseignement

L'**ÉCOLE D'ART**, 35, rue Boissy-d'Anglas, Paris, cours de peinture, modelage, dessin, histoire de l'art, etc., pour dames et jeunes filles.

L'**INSTITUT MARITIME**, 39, boulevard des Capucines, Paris, cours d'histoire, de géographie, d'archéologie, d'art et de littérature.

Renseignements de presse

COURRIER DE LA PRESSE, 21, boulevard Montmartre, Paris.

ARGUS DE LA PRESSE, 14, rue Drouot, Paris.

Projections et conférences

MAZO, 8, boulevard Magenta, Paris, bibliothèque complète pour les conférenciers, vues et livrets.

Marchands d'antiquités

E. ET C. CANESSA, 13, rue Lafayette, Paris.

A. IMBERT, Via Condotti, Rome.

P. JANNIELLO, 20, Piazza di Spagna, Rome.

SPINK AND SONS, 16, 17, 18, Piccadilly, Londres.

Salle d'armes

JEAN DE CHAMBEFORT, 35, rue de Berlin, Paris.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

CARTES D'ABONNEMENT SUR LE RÉSEAU

La Compagnie fait délivrer toute l'année, par toutes ses gares, des cartes d'abonnement nominatives et personnelles de 1re, 2e et 3e classes. Ces cartes sont valables pour un mois, trois mois, six mois, neuf mois et une année. Les abonnements d'un mois sont délivrés à une date quelconque; ceux de trois mois, six mois, neuf mois et un an partent du 1er et du 15 de chaque mois. Les prix sont calculés d'après la distance kilométrique parcourue. Le montant des cartes d'abonnements d'un mois et de trois mois doit être réglé en entier et d'avance. Pour les cartes de six mois, de neuf mois et d'une année, les abonnés ont la faculté de régler le montant de leur abonnement soit immédiatement, soit par paiements échelonnés. L'abonné a le droit de circuler entre toutes les gares comprises dans les parcours indiqués sur sa carte.

Abonnements de famille.

Tout abonné qui souscrit, en même temps que l'abonnement qui lui est propre, un ou plusieurs autres abonnements en faveur de personnes habitant avec lui sous le même toit (membres de sa famille ou domestiques), bénéficie pour ces cartes supplémentaires de réductions variant entre 10 et 25 % suivant le nombre de cartes délivrées. Ces abonnements peuvent être de classes différentes.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

PARIS A LONDRES

VIA ROUEN, DIEPPE ET NEWHAVEN, PAR LA GARE SAINT-LAZARE

SERVICES RAPIDES DE JOUR ET DE NUIT

TOUS LES JOURS (Dimanches et Fêtes compris) et toute L'ANNÉE
TRAJET DE JOUR en 8 h. 1/2 (1re et 2e classes seulement)

GRANDE ÉCONOMIE

Billets simples, valables pendant 7 jours.		Billets d'aller et retour valables pendant un mois.	
1re classe.....	48 fr. 25	1re classe.....	82 fr. 75
2e classe.....	35 fr.	2e classe.....	58 fr. 75
3e classe.....	23 fr. 25	3e classe.....	41 fr. 50

Ces billets donnent le droit de s'arrêter, sans supplément de prix, à toutes les gares situées sur le parcours.

Départs de Paris Saint-Lazare à 10 h. 20 du matin et 9 h. 30 du soir.

Arrivées à Londres : London-Bridge, 7 h. 30 du matin. Victoria, 7 h. du soir et 7 h. 30 du matin.

Départs de Londres : Victoria, 10 h. du matin et 9 h. 10 du soir. London-Bridge, 9 h. 10 du soir.

Arrivée à Paris Saint-Lazare à 6 h. 41 du soir et 7 h. 5 du matin.

Les trains du service de jour entre Paris et Dieppe et *vice versa* comportent des voitures de 1re classe et de 2e classe à couloir avec W.-C. et toilette ainsi qu'un wagon-restaurant; ceux du service de nuit comportent des voitures à couloir des trois classes avec W.-C. et toilette. La voiture de 1re classe à couloir des trains de nuit comporte des compartiments à couchettes (supplément de 5 fr. par place). Les couchettes peuvent être retenues à l'avance aux gares de Paris et de Dieppe moyennant une surtaxe de 1 fr. par couchette.

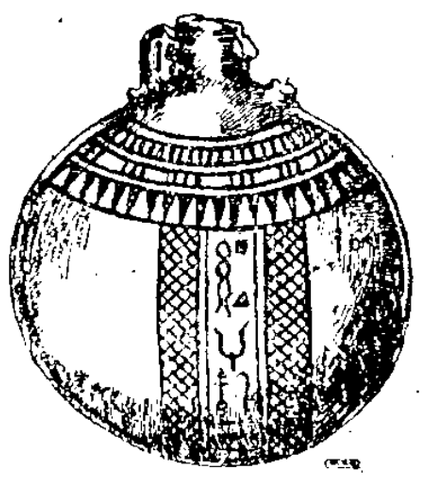
La Compagnie de l'Ouest envoie franco, sur demande affranchie, un bulletin spécial du service de Paris à Londres.

SPINK & SON LTD

LONDRES

16, 17, 18, Piccadilly W.

MAISON FONDÉE EN 1772



NUMISMATIQUE

Grand choix de monnaies grecques et romaines, médiévales et modernes

ANTIQUITÉS
OBJETS DE FOUILLES — OBJETS D'ART

Bureaux de rédaction de la *Monthly Numismatic Circular*

BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE

A. SAMBON

LES

MONNAIES ANTIQUES DE L'ITALIE

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus, avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

A PARU LE Ier VOLUME

ÉTRURIE, OMBRIE, PICENUM, LATIUM, SAMNIUM, ET CAMPANIE.

400 PAGES ET 5 PLANCHES

Prix, 28 francs.

Adresser les commissions au siège de la Revue « Le Musée », 13, rue Saint-Lazare, Paris (9e).

C. & E. CANESSA

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES

RENAISSANCE

OBJETS D'ART ET DE HAUTE CURIOSITÉ

PARIS : 19, Rue Lafayette — **NAPLES** : Piazza dei Martiri

TÉLÉPHONE 267-24

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

VOLUME III. — N° 6

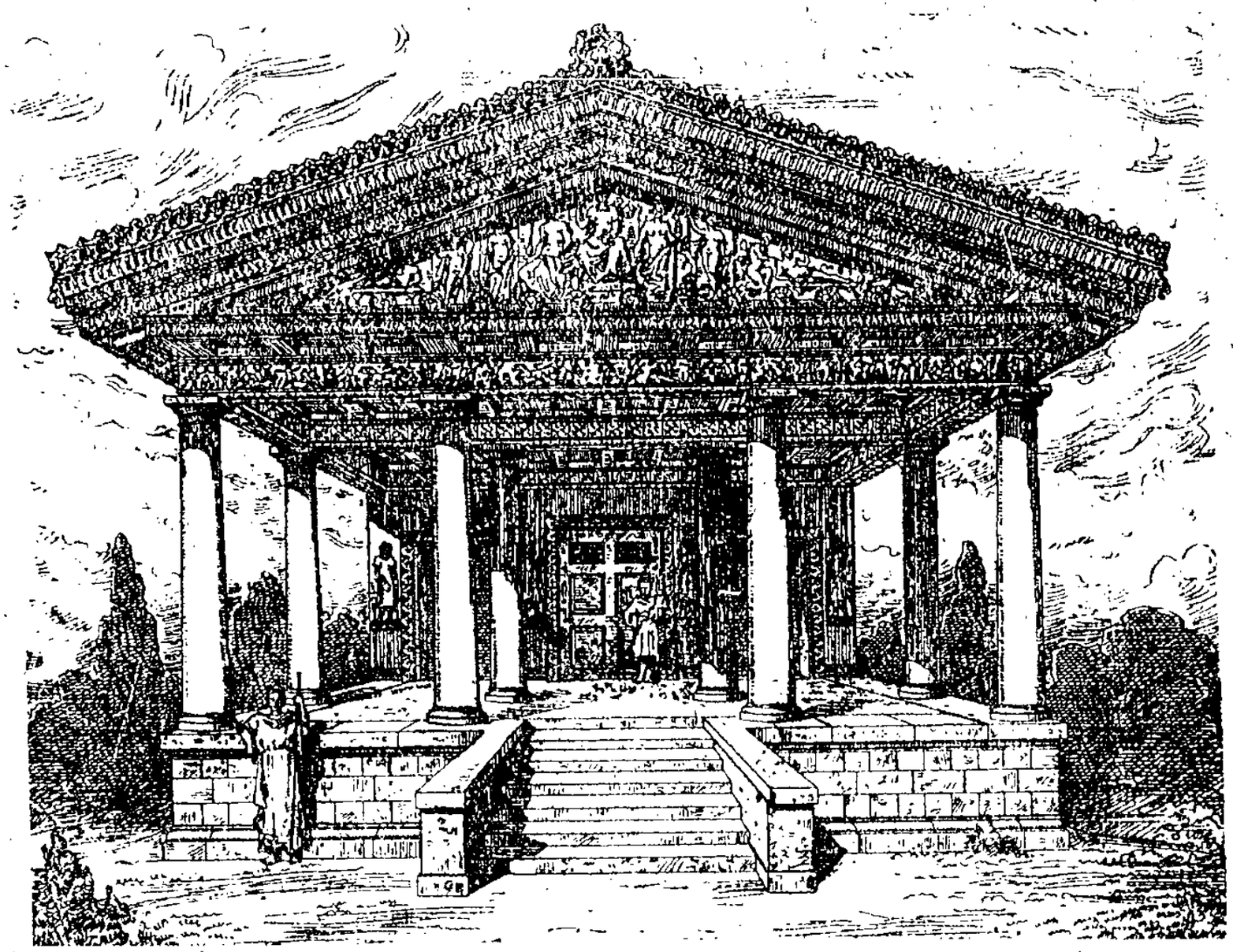
30 Juin 1906

268
1906

LE MUSÉE

REVUE D'ART MENSUELLE

HONORÉE D'UNE SOUSCRIPTION DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
ET DES BEAUX-ARTS



PARIS

13, RUE SAINT-LAZARE (9e)

DIRECTEUR
ARTHUR SAMBON

RÉDACTEUR EN CHEF
GEORGES TOUDOUZE

ABONNEMENTS : France, 16 fr. ; Étranger, 20 fr. — Le Numéro, France, 1 fr. 50 net ; Étranger, 1 fr. 75 net.

SOMMAIRE DU NUMÉRO 6

30 Juin 1906

Parmi les événements du mois : La Poule aux Œufs d'or ..... LE MUSÉE.
Le Forum Romain ..... L. R. C.
Le Mythe d'Aphrodite ..... JEAN DE FOVILLE.
La mise en scène d'Aphrodite à l'Opéra-Comique ..... GEORGES TOUDOUZE.
L'art Khmer à Angkor (Pl. XXXV, XXXVI, XXXVII) ..... HENRI LA NAVE.
Henri Martin (Pl. XXXVIII) ..... GEORGES RICOU.
Jurys et médailles ..... GEORGES TOUDOUZE.
Bibliographie.
Le Carnet de l'Amateur ..... L'AMATEUR.

PUBLICATIONS DU MUSÉE

En vente aux bureaux du MUSÉE, 13, rue Saint-Lazare

I. — LE MUSÉE, volume I, 1904, 12 planches ..... 18 fr.
II. — — — II, 1905, 14 planches ..... 18 fr.
III. — LES FRESQUES DE BOSCOREALE, par ARTHUR SAMBON, 1 vol. gr. in-4, 24 fig., 10 planches ..... 20 fr.
IV. — PROTESTATION DES ÉCRIVAINS ET DES ARTISTES CONTRE LA RESTAURATION DU PARTHÉNON, 1 br. in-8 ..... 1 fr. 50
V. — LA COLLECTION WARNECK, par ARTHUR SAMBON et GEORGES TOUDOUZE, 1 vol. gr. in-4, 28 fig., 23 planches ..... 18 fr.
VI. — LES MONNAIES ANTIQUES DE L'ITALIE, par ARTHUR SAMBON, in-8 jésus, tome I, 400 pages, 5 planches ..... 28 fr.
VII. — TRÉSOR D'ARGENTERIE TROUVÉ A CHYPRE ET FAISANT PARTIE DE LA COLLECTION J. PIERPONT-MORGAN, par ARTHUR SAMBON, 1 broch. gr. in-8, 3 héliogravures ..... 1 fr.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT

VIII. — GABRIEL TOUDOUZE, ARCHITECTE ET GRAVEUR, par GEORGES TOUDOUZE, 1 vol. gr. in-8, 20 planches et 4 héliogravures ..... 10 fr.
IX. — LA BANLIEUE DE POMPEI, par ARTHUR SAMBON et GEORGES TOUDOUZE, ouvrage abondamment illustré .....

Le Bloc-Notes
Du MUSÉE

Livres, Maisons, Institutions recommandés.

Livres nouveaux

REINE EN SABOTS (1813)

Roman posthume de GUSTAVE TOUDOUZE
qui vient de paraître
à la librairie Hachette (bibliothèque des familles). Prix : **2** fr.

Enseignement

L'ÉCOLE D'ART, 35, rue Boissy-d'Anglas, Paris, cours de peinture, modelage, dessin, histoire de l'art, etc., pour dames et jeunes filles.

L'INSTITUT MARITIME, 39, boulevard des Capucines, Paris, cours d'histoire, de géographie, d'archéologie, d'art et de littérature.

Renseignements de presse

COURRIER DE LA PRESSE, 21, boulevard Montmartre, Paris.

ARGUS DE LA PRESSE, 14, rue Drouot, Paris.

Projections et conférences

MAZO, 8, boulevard Magenta, Paris, bibliothèque complète pour les conférenciers, vues et livrets.

Marchands d'antiquités

E. ET C. CANESSA, 13, rue Lafayette, Paris.

A. IMBERT, Via Condotti, Rome.

P. JANNIELLO, 20, Piazza di Spagna, Rome.

SPINK AND SONS, 16, 17, 18, Piccadilly, Londres.

Salle d'armes

JEAN DE CHAMBEFORT, 35, rue de Berlin, Paris.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

CARTES D'ABONNEMENT SUR LE RÉSEAU

La Compagnie fait délivrer toute l'année, par toutes ses gares, des cartes d'abonnement nominatives et personnelles de 1re, 2e et 3e classes. Ces cartes sont valables pour un mois, trois mois, six mois, neuf mois et une année. Les abonnements d'un mois sont délivrés à une date quelconque; ceux de trois mois, six mois, neuf mois et un an partent du 1er et du 15 de chaque mois. Les prix sont calculés d'après la distance kilométrique parcourue. Le montant des cartes d'abonnements d'un mois et de trois mois doit être réglé en entier et d'avance. Pour les cartes de six mois, de neuf mois et d'une année, les abonnés ont la faculté de régler le montant de leur abonnement soit immédiatement, soit par paiements échelonnés. L'abonné a le droit de circuler entre toutes les gares comprises dans les parcours indiqués sur sa carte.

Abonnements de famille.

Tout abonné qui souscrit, en même temps que l'abonnement qui lui est propre, un ou plusieurs autres abonnements en faveur de personnes habitant avec lui sous le même toit (membres de sa famille ou domestiques), bénéficie pour ces cartes supplémentaires de réductions variant entre 10 et 25 % suivant le nombre de cartes délivrées. Ces abonnements peuvent être de classes différentes.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

PARIS A LONDRES

VIA ROUEN, DIEPPE ET NEWHAVEN, PAR LA GARE SAINT-LAZARE

SERVICES RAPIDES DE JOUR ET DE NUIT

TOUS LES JOURS (Dimanches et Fêtes compris) et toute L'ANNÉE

TRAJET DE JOUR en 8 h. 1/2 (1re et 2e classes seulement)

GRANDE ÉCONOMIE

Billets simples, valables pendant 7 jours.		Billets d'aller et retour valables pendant un mois.	
1re classe.....	48 fr. 25	1re classe.....	82 fr. 75
2e classe.....	35 fr.	2e classe.....	58 fr. 75
3e classe.....	23 fr. 25	3e classe.....	41 fr. 50

Ces billets donnent le droit de s'arrêter, sans supplément de prix, à toutes les gares situées sur le parcours.

Départs de Paris Saint-Lazare à 10 h. 20 du matin et 9 h. 30 du soir.

Arrivées à Londres { London-Bridge, 7 h. 30 du matin. Victoria, 7 h. du soir et 7 h. 30 du matin.

Départs de Londres { Victoria, 10 h. du matin et 9 h. 10 du soir. London-Bridge, 9 h. 10 du soir.

Arrivée à Paris Saint-Lazare à 6 h. 41 du soir et 7 h. 5 du matin.

Les trains du service de jour entre Paris et Dieppe et *vice versa* comportent des voitures de 1re classe et de 2e classe à couloir avec W.-C. et toilette ainsi qu'un wagon-restaurant; ceux du service de nuit comportent des voitures à couloir des trois classes avec W.-C. et toilette. La voiture de 1re classe à couloir des trains de nuit comporte des compartiments à couchettes (supplément de 5 fr. par place). Les couchettes peuvent être retenues à l'avance aux gares de Paris et de Dieppe moyennant une surtaxe de 1 fr. par couchette.

La Compagnie de l'Ouest envoie franco, sur demande affranchie, un bulletin spécial du service de Paris à Londres.

SPINK & SON LTD

LONDRES

16, 17, 18, Piccadilly W.

MAISON FONDÉE EN 1772

NUMISMATIQUE

Grand choix de monnaies grecques et romaines, médiévales et modernes

ANTIQUITÉS
OBJETS DE FOUILLES — OBJETS D'ART

Bureaux de rédaction de la *Monthly Numismatic Circular*

BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE

A. SAMBON

LES

MONNAIES ANTIQUES DE L'ITALIE

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus, avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

A PARU LE Ier VOLUME

ÉTRURIE, OMBRIE, PICENUM, LATIUM, SAMNIUM, ET CAMPANIE.

400 PAGES ET 5 PLANCHES

Prix, 28 francs.

Adresser les commissions au siège de la Revue « Le Musée », 13, rue Saint-Lazare, Paris (9e).

C. & E. CANESSA

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES

RENAISSANCE

OBJETS D'ART ET DE HAUTE CURIOSITÉ

PARIS : 19, Rue Lafayette — NAPLES : Piazza dei Martiri

TÉLÉPHONE 267-24

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

VOLUME III. — N° 7

31 Juillet 1906

85
1906

LE MUSÉE

REVUE D'ART MENSUELLE

HONORÉE D'UNE SOUSCRIPTION DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
ET DES BEAUX-ARTS

PARIS

13, RUE SAINT-LAZARE (9e)

DIRECTEUR
ARTHUR SAMBON

RÉDACTEUR EN CHEF
GEORGES TOUDOUZE

ABONNEMENTS : France, 16 fr.; Étranger, 20 fr. — Le Numéro, France, 1 fr. 50 net; Étranger, 1 fr. 75 net.

SOMMAIRE DU NUMÉRO 7

31 Juillet 1906

Parmi les événements du mois : Le respect de l'œuvre d'art ..... LE MUSÉE.
Documents d'art : Bronzes grecs archaïques (pl. XXXIX, XL, XLI, XLII) ..... A. S.
L'atelier monétaire de Syracuse ..... ARTHUR SAMBON.
NOTES CÉRAMIQUES :
I. Sortie du limon de la terre ..... GEORGES TOUDOUZE.
II. La céramique émaillée chez les peuples antiques ..... JEAN DE FOVILLE.
III. Faïences italiennes ..... A. S.
IV. L'évolution des ateliers français (pl. XLIII) ..... E. BAILLY.
V. La céramique monumentale moderne ..... EDME COUTY.
Le Carnet de L'Amateur : l'Art et le Fisc ..... L'AMATEUR.

PUBLICATIONS DU MUSÉE

En vente aux bureaux du MUSÉE, 13, rue Saint-Lazare

I. — LE MUSÉE, volume I, 1904, 12 planches ..... 18 fr.
II. — — — II, 1905, 14 planches ..... 18 fr.
III. — LES FRESQUES DE BOSCOREALE, par ARTHUR SAMBON, 1 vol. gr. in-4, 24 fig., 10 planches en couleurs ..... 20 fr.
IV. — PROTESTATION DES ÉCRIVAINS ET DES ARTISTES CONTRE LA RESTAURATION DU PARTHÉNON, 1 br. in-8 ..... 1 fr. 50
V. — LA COLLECTION WARNECK, par ARTHUR SAMBON et GEORGES TOUDOUZE, 1 vol. gr. in-4, 28 fig., 23 phototypies ..... 18 fr.
VI. — LES MONNAIES ANTIQUES DE L'ITALIE, par ARTHUR SAMBON, in-8 jésus, tome I, 400 pages, 5 planches ..... 28 fr.
VII. — TRÉSOR D'ARGENTERIE TROUVÉ A CHYPRE ET FAISANT PARTIE DE LA COLLECTION J. PIERPONT-MORGAN, par ARTHUR SAMBON, 1 broch. gr. in-8, 3 héliogravures ..... 1 fr.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT

VIII. — GABRIEL TOUDOUZE, ARCHITECTE ET GRAVEUR, par GEORGES TOUDOUZE, 1 vol. gr. in-8, 20 planches et 4 héliogravures ..... 10 fr.
IX. — LA BANLIEUE DE POMPEI, par ARTHUR SAMBON et GEORGES TOUDOUZE, ouvrage abondamment illustré .....

Le Bloc-Notes

Du MUSÉE

Livres, Maisons, Institutions recommandés.

Livres nouveaux

REINE EN SABOTS (1813)

Roman posthume de GUSTAVE TOUDOUZE
qui vient de paraître
à la librairie Hachette (bibliothèque des familles). Prix : 2 fr.

Enseignement

L'**ÉCOLE D'ART**, 35, rue Boissy-d'Anglas, Paris, cours de peinture, modelage, dessin, histoire de l'art, etc., pour dames et jeunes filles.

L'**INSTITUT MARITIME**, 39, boulevard des Capucines, Paris, cours d'histoire, de géographie, d'archéologie, d'art et de littérature.

Renseignements de presse

COURRIER DE LA PRESSE, 21, boulevard Montmartre, Paris.

ARGUS DE LA PRESSE, 14, rue Drouot, Paris.

Projections et conférences

MAZO, 8, boulevard Magenta, Paris, bibliothèque complète pour les conférenciers, vues et livrets.

Marchands d'antiquités

E. ET C. CANESSA, 13, rue Lafayette, Paris.

SPINK AND SONS, 16, 17, 18, Piccadilly, Londres.

Salle d'armes

JEAN DE CHAMBEFORT, 35, rue de Berlin, Paris.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

CARTES D'ABONNEMENT SUR LE RÉSEAU

La Compagnie fait délivrer toute l'année, par toutes ses gares, des cartes d'abonnement nominatives et personnelles de 1re, 2e et 3e classes. Ces cartes sont valables pour un mois, trois mois, six mois, neuf mois et une année. Les abonnements d'un mois sont délivrés à une date quelconque; ceux de trois mois, six mois, neuf mois et un an partent du 1er et du 15 de chaque mois. Les prix sont calculés d'après la distance kilométrique parcourue. Le montant des cartes d'abonnements d'un mois et de trois mois doit être réglé en entier et d'avance. Pour les cartes de six mois, de neuf mois et d'une année, les abonnés ont la faculté de régler le montant de leur abonnement soit immédiatement, soit par paiements échelonnés. L'abonné a le droit de circuler entre toutes les gares comprises dans les parcours indiqués sur sa carte.

Abonnements de famille.

Tout abonné qui souscrit, en même temps que l'abonnement qui lui est propre, un ou plusieurs autres abonnements en faveur de personnes habitant avec lui sous le même toit (membres de sa famille ou domestiques), bénéficie pour ces cartes supplémentaires de réductions variant entre 10 et 25 % suivant le nombre de cartes délivrées. Ces abonnements peuvent être de classes différentes.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

PARIS A LONDRES

VIA ROUEN, DIEPPE ET NEWHAVEN, PAR LA GARE SAINT-LAZARE

SERVICES RAPIDES DE JOUR ET DE NUIT

TOUS LES JOURS (Dimanches et Fêtes compris) et toute L'ANNÉE

TRAJET DE JOUR en 8 h. 1/2 (1re et 2e classes seulement)

GRANDE ÉCONOMIE

Billets simples, valables pendant 7 jours.		Billets d'aller et retour valables pendant un mois.	
1re classe.....	48 fr. 25	1re classe.....	82 fr. 75
2e classe.....	35 fr.	2e classe.....	58 fr. 75
3e classe.....	23 fr. 25	3e classe.....	41 fr. 50

Ces billets donnent le droit de s'arrêter, sans supplément de prix, à toutes les gares situées sur le parcours.

Départs de Paris Saint-Lazare à 10 h. 20 du matin et 9 h. 30 du soir.

Arrivées à Londres : London-Bridge, 7 h. 30 du matin. Victoria, 7 h. du soir et 7 h. 30 du matin.

Départs de Londres : Victoria, 10 h. du matin et 9 h. 10 du soir. London-Bridge, 9 h. 10 du soir.

Arrivée à Paris Saint-Lazare à 6 h. 41 du soir et 7 h. 5 du matin.

Les trains du service de jour entre Paris et Dieppe et *vice versa* comportent des voitures de 1re classe et de 2e classe à couloir avec W.-C. et toilette ainsi qu'un wagon-restaurant; ceux du service de nuit comportent des voitures à couloir des trois classes avec W.-C. et toilette. La voiture de 1re classe à couloir des trains de nuit comporte des compartiments à couchettes (supplément de 5 fr. par place). Les couchettes peuvent être retenues à l'avance aux gares de Paris et de Dieppe moyennant une surtaxe de 1 fr. par couchette.

La Compagnie de l'Ouest envoie franco, sur demande affranchie, un bulletin spécial du service de Paris à Londres.

SPINK & SON LTD

LONDRES

16, 17, 18, Piccadilly W.

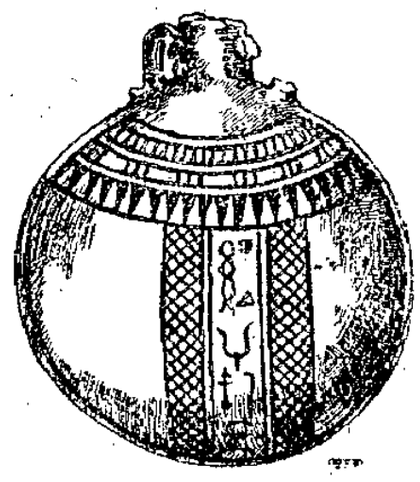
MAISON FONDÉE EN 1772

NUMISMATIQUE

Grand choix de monnaies grecques et romaines, médiévales et modernes

ANTIQUITÉS
OBJETS DE FOUILLES — OBJETS D'ART

Bureaux de rédaction de la *Monthly Numismatic Circular*



BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE

A. SAMBON

LES

MONNAIES ANTIQUES DE L'ITALIE

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus, avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

A PARU LE Ier VOLUME

ÉTRURIE, OMBRIE, PICENUM, LATIUM, SAMNIUM, ET CAMPANIE.

400 PAGES ET 5 PLANCHES

Prix, 28 francs.

Adresser les commissions au siège de la Revue « Le Musée », 13, rue Saint-Lazare, Paris (9e).

C. & E. CANESSA

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES

RENAISSANCE

OBJETS D'ART ET DE HAUTE CURIOSITÉ

PARIS : 19, Rue Lafayette — NAPLES : Piazza dei Martiri

TÉLÉPHONE 267-24

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

VOLUME III. — N° 8 31 Août 1906

320
1906

NUMÉRO SPÉCIAL CONSACRÉ AU CABINET DE FRANCE

LE MUSÉE

REVUE D'ART MENSUELLE

HONORÉE D'UNE SOUSCRIPTION DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
ET DES BEAUX-ARTS

PARIS
13, RUE SAINT-LAZARE (9e)

DIRECTEUR
ARTHUR SAMBON

RÉDACTEUR EN CHEF
GEORGES TOUDOUZE

ABONNEMENTS : France, 16 fr.; Étranger, 20 fr. — Le Numéro, France, 1 fr. 50 net; Étranger, 1 fr. 75 net.

SOMMAIRE DU NUMÉRO 8

31 Août 1906

NUMÉRO SPÉCIAL CONSACRÉ AU

CABINET DE FRANCE

(PLANCHES XLIV, XLV, XLVI, XLVII, XLVIII, XLIX, L et LI)

PUBLICATIONS DU MUSÉE

En vente aux bureaux du MUSÉE, 13, rue Saint-Lazare

I. — LE MUSÉE, volume I, 1904, 12 planches ..... 18 fr.
II. — — — II, 1905, 14 planches ..... 18 fr.
III. — LES FRESQUES DE BOSCOREALE, par ARTHUR SAMBON, 1 vol. gr. in-4, 24 fig., 10 planches en couleurs ..... 20 fr.
IV. — PROTESTATION DES ÉCRIVAINS ET DES ARTISTES CONTRE LA RESTAURATION DU PARTHÉNON, 1 br. in-8 ..... 1 fr. 50
V. — LA COLLECTION WARNECK, par ARTHUR SAMBON et GEORGES TOUDOUZE, 1 vol. gr. in-4, 28 fig., 23 phototypies ..... 18 fr.
VI. — LES MONNAIES ANTIQUES DE L'ITALIE, par ARTHUR SAMBON, in-8 jésus, tome I, 400 pages, 5 planches ..... 28 fr.
VII. — TRÉSOR D'ARGENTERIE TROUVÉ A CHYPRE ET FAISANT PARTIE DE LA COLLECTION J. PIERPONT-MORGAN, par ARTHUR SAMBON, 1 broch. gr. in-8, 3 héliogravures ..... 1 fr.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT

VIII. — GABRIEL TOUDOUZE, ARCHITECTE ET GRAVEUR, par GEORGES TOUDOUZE, 1 vol. gr. in-8, 20 planches et 4 héliogravures ..... 10 fr.
IX. — LA BANLIEUE DE POMPEI, par ARTHUR SAMBON et GEORGES TOUDOUZE, ouvrage abondamment illustré .....

Le Bloc-Notes
Du MUSÉE

Livres, Maisons, Institutions recommandés.

Livres nouveaux

REINE EN SABOTS (1813)

Roman posthume de GUSTAVE TOUDOUZE
qui vient de paraître
à la librairie Hachette (bibliothèque des familles). Prix : **2** fr.

Enseignement

L'ÉCOLE D'ART, 35, rue Boissy-d'Anglas, Paris, cours de peinture, modelage, dessin, histoire de l'art, etc., pour dames et jeunes filles.

L'INSTITUT MARITIME, 39, boulevard des Capucines, Paris, cours d'histoire, de géographie, d'archéologie, d'art et de littérature.

Renseignements de presse

COURRIER DE LA PRESSE, 21, boulevard Montmartre, Paris.

ARGUS DE LA PRESSE, 14, rue Drouot, Paris.

Projections et conférences

MAZO, 8, boulevard Magenta, Paris, bibliothèque complète pour les conférenciers, vues et livrets.

Marchands d'antiquités

E. ET C. CANESSA, 13, rue Lafayette, Paris.

SPINK AND SONS, 16, 17, 18, Piccadilly, Londres.

Salle d'armes

JEAN DE CHAMBEFORT, 35, rue de Berlin, Paris.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

CARTES D'ABONNEMENT SUR LE RÉSEAU

La Compagnie fait délivrer toute l'année, par toutes ses gares, des cartes d'abonnement nominatives et personnelles de 1re, 2e et 3e classes. Ces cartes sont valables pour un mois, trois mois, six mois, neuf mois et une année. Les abonnements d'un mois sont délivrés à une date quelconque; ceux de trois mois, six mois, neuf mois et un an partent du 1er et du 15 de chaque mois. Les prix sont calculés d'après la distance kilométrique parcourue. Le montant des cartes d'abonnements d'un mois et de trois mois doit être réglé en entier et d'avance. Pour les cartes de six mois, de neuf mois et d'une année, les abonnés ont la faculté de régler le montant de leur abonnement soit immédiatement, soit par paiements échelonnés. L'abonné a le droit de circuler entre toutes les gares comprises dans les parcours indiqués sur sa carte.

Abonnements de famille.

Tout abonné qui souscrit, en même temps que l'abonnement qui lui est propre, un ou plusieurs autres abonnements en faveur de personnes habitant avec lui sous le même toit (membres de sa famille ou domestiques), bénéficie pour ces cartes supplémentaires de réductions variant entre 10 et 25 % suivant le nombre de cartes délivrées. Ces abonnements peuvent être de classes différentes.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

PARIS A LONDRES

VIA ROUEN, DIEPPE ET NEWHAVEN, PAR LA GARE SAINT-LAZARE

SERVICES RAPIDES DE JOUR ET DE NUIT

TOUS LES JOURS (Dimanches et Fêtes compris) et toute L'ANNÉE

TRAJET DE JOUR en 8 h. 1/2 (1re et 2e classes seulement)

GRANDE ÉCONOMIE

Billets simples, valables pendant 7 jours.		Billets d'aller et retour valables pendant un mois.	
1re classe.....	48 fr. 25	1re classe.....	82 fr. 75
2e classe.....	35 fr.	2e classe.....	58 fr. 75
3e classe.....	23 fr. 25	3e classe.....	41 fr. 50

Ces billets donnent le droit de s'arrêter, sans supplément de prix, à toutes les gares situées sur le parcours.

Départs de Paris Saint-Lazare à 10 h. 20 du matin et 9 h. 30 du soir.

Arrivées à Londres { London-Bridge, 7 h. 30 du matin. Victoria, 7 h. du soir et 7 h. 30 du matin.

Départs de Londres { Victoria, 10 h. du matin et 9 h. 10 du soir. London-Bridge, 9 h. 10 du soir.

Arrivée à Paris Saint-Lazare à 6 h. 41 du soir et 7 h. 5 du matin.

Les trains du service de jour entre Paris et Dieppe et *vice versa* comportent des voitures de 1re classe et de 2e classe à couloir avec W.-C. et toilette ainsi qu'un wagon-restaurant; ceux du service de nuit comportent des voitures à couloir des trois classes avec W.-C. et toilette. La voiture de 1re classe à couloir des trains de nuit comporte des compartiments à couchettes (supplément de 5 fr. par place). Les couchettes peuvent être retenues à l'avance aux gares de Paris et de Dieppe moyennant une surtaxe de 1 fr. par couchette.

La Compagnie de l'Ouest envoie franco, sur demande affranchie, un bulletin spécial du service de Paris à Londres.

BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE

A. SAMBON

LES

MONNAIES ANTIQUES

DE L'ITALIE

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus, avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

A PARU LE Ier VOLUME

ÉTRURIE, OMBRIE, PICENUM, LATIUM, SAMNIUM ET CAMPANIE.

400 PAGES ET 5 PLANCHES

Prix, 28 francs.

Adresser les commissions au siège de la Revue « Le Musée », 13, rue Saint-Lazare, Paris (9e).

C. & E. CANESSA

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES

RENAISSANCE

OBJETS D'ART ET DE HAUTE CURIOSITÉ

PARIS : 19, Rue Lafayette — **NAPLES** : Piazza dei Martiri

TÉLÉPHONE 267-24

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

VOLUME III. — N° 9 30 Septembre 1906

362
1902

LE MUSÉE

REVUE D'ART MENSUELLE

HONORÉE D'UNE SOUSCRIPTION DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
ET DES BEAUX-ARTS

PARIS

13, RUE SAINT-LAZARE (9e)

DIRECTEUR
ARTHUR SAMBON

RÉDACTEUR EN CHEF
GEORGES TOUDOUZE

ABONNEMENTS : France, 16 fr. ; Étranger, 20 fr. — Le Numéro, France, 1 fr. 50 net ; Étranger, 1 fr. 75 net.

SOMMAIRE DU NUMÉRO 9

30 Septembre 1906

Parmi les événements du mois : Les Écoles d'Art ..... LE MUSÉE.
Sur l'Acropole d'Athènes : Le Désarroi sur l'Acropole (3 fig.) ..... L. R.
— Au pied du Parthénon (1 fig.) ..... ÉLIE FAURE.
Gabriel Toudouze, architecte et graveur (Pl. LII et LIII) ..... GEORGES TOUDOUZE.
L'Église d'Issoire (pl. LIV et LV) ..... ERNEST D'HAUTERIVE.
La Descente aux Enfers et la Prophétie dans le VIe Chant de l'Énéide ..... HENRI GIRARD.
Le Carnet de L'Amateur ..... L'AMATEUR.

PUBLICATIONS DU MUSÉE

En vente aux bureaux du MUSÉE, 13, rue Saint-Lazare

I. — LE MUSÉE, volume I, 1904, 12 planches ..... 18 fr.
II. — — — II, 1905, 14 planches ..... 18 fr.
III. — LES FRESQUES DE BOSCOREALE, par ARTHUR SAMBON, 1 vol. gr. in-4, 24 fig., 10 planches en couleurs ..... 20 fr.
IV. — PROTESTATION DES ÉCRIVAINS ET DES ARTISTES CONTRE LA RESTAURATION DU PARTHÉNON, 1 br. in-8 ..... 1 fr. 50
V. — LA COLLECTION WARNECK, par ARTHUR SAMBON et GEORGES TOUDOUZE, 1 vol. gr. in-4, 28 fig., 23 phototypies ..... 18 fr.
VI. — LES MONNAIES ANTIQUES DE L'ITALIE, par ARTHUR SAMBON, in-8 jésus, tome I, 400 pages, 5 planches ..... 28 fr.
VII. — TRÉSOR D'ARGENTERIE TROUVÉ A CHYPRE ET FAISANT PARTIE DE LA COLLECTION J. PIERPONT-MORGAN, par ARTHUR SAMBON, 1 broch. gr. in-8, 3 héliogravures ..... 1 fr.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT

VIII. — GABRIEL TOUDOUZE, ARCHITECTE ET GRAVEUR, par GEORGES TOUDOUZE, 1 vol. gr. in-8, 20 planches et 4 héliogravures ..... 10 fr.
IX. — LA BANLIEUE DE POMPEI, par ARTHUR SAMBON et GEORGES TOUDOUZE, ouvrage abondamment illustré .....

Le Bloc-Notes
Du MUSÉE

Livres, Maisons, Institutions recommandés.

Livres nouveaux

REINE EN SABOTS (1813)

Roman posthume de GUSTAVE TOUDOUZE
qui vient de paraître
à la librairie Hachette (bibliothèque des familles). Prix : **2** fr.

Enseignement

L'**ÉCOLE D'ART**, 35, rue Boissy-d'Anglas, Paris, cours de peinture, modelage, dessin, histoire de l'art, etc., pour dames et jeunes filles.

L'**INSTITUT MARITIME**, 39, boulevard des Capucines, Paris, cours d'histoire, de géographie, d'archéologie, d'art et de littérature.

Renseignements de presse

COURRIER DE LA PRESSE, 21, boulevard Montmartre, Paris.

ARGUS DE LA PRESSE, 14, rue Drouot, Paris.

Projections et conférences

MAZO, 8, boulevard Magenta, Paris, bibliothèque complète pour les conférenciers, vues et livrets.

Marchands d'antiquités

E. ET C. CANESSA, 13, rue Lafayette, Paris.

SPINK AND SONS, 16, 17, 18, Piccadilly, Londres.

Salle d'armes

JEAN DE CHAMBEFORT, 35, rue de Berlin, Paris.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

CARTES D'ABONNEMENT SUR LE RÉSEAU

La Compagnie fait délivrer toute l'année, par toutes ses gares, des cartes d'abonnement nominatives et personnelles de 1re, 2e et 3e classes. Ces cartes sont valables pour un mois, trois mois, six mois, neuf mois et une année. Les abonnements d'un mois sont délivrés à une date quelconque; ceux de trois mois, six mois, neuf mois et un an partent du 1er et du 15 de chaque mois. Les prix sont calculés d'après la distance kilométrique parcourue. Le montant des cartes d'abonnements d'un mois et de trois mois doit être réglé en entier et d'avance. Pour les cartes de six mois, de neuf mois et d'une année, les abonnés ont la faculté de régler le montant de leur abonnement soit immédiatement, soit par paiements échelonnés. L'abonné a le droit de circuler entre toutes les gares comprises dans les parcours indiqués sur sa carte.

Abonnements de famille.

Tout abonné qui souscrit, en même temps que l'abonnement qui lui est propre, un ou plusieurs autres abonnements en faveur de personnes habitant avec lui sous le même toit (membres de sa famille ou domestiques), bénéficie pour ces cartes supplémentaires de réductions variant entre 10 et 25 % suivant le nombre de cartes délivrées. Ces abonnements peuvent être de classes différentes.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

PARIS A LONDRES

VIA ROUEN, DIEPPE ET NEWHAVEN, PAR LA GARE SAINT-LAZARE

SERVICES RAPIDES DE JOUR ET DE NUIT

TOUS LES JOURS (Dimanches et Fêtes compris) et toute L'ANNÉE

TRAJET DE JOUR en 8 h. 1/2 (1re et 2e classes seulement)

GRANDE ÉCONOMIE

Billets simples, valables pendant 7 jours.		Billets d'aller et retour valables pendant un mois.	
1re classe.....	48 fr. 25	1re classe.....	82 fr. 75
2e classe.....	35 fr.	2e classe.....	58 fr. 75
3e classe.....	23 fr. 25	3e classe.....	41 fr. 50

Ces billets donnent le droit de s'arrêter, sans supplément de prix, à toutes les gares situées sur le parcours.

Départs de Paris Saint-Lazare à 10 h. 20 du matin et 9 h. 30 du soir.

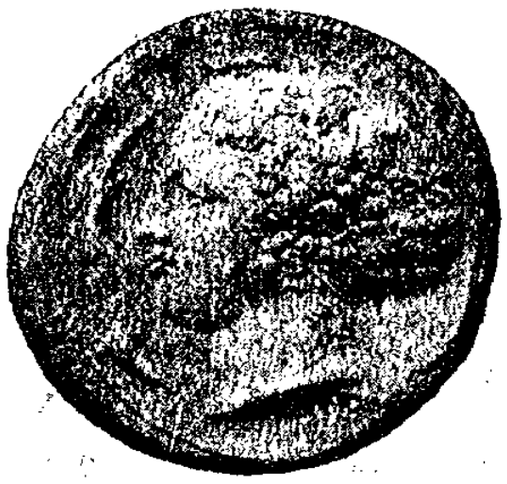
Arrivées à Londres : London-Bridge, 7 h. 30 du matin. Victoria, 7 h. du soir et 7 h. 30 du matin.

Départs de Londres : Victoria, 10 h. du matin et 9 h. 10 du soir. London-Bridge, 9 h. 10 du soir.

Arrivée à Paris Saint-Lazare à 6 h. 41 du soir et 7 h. 5 du matin.

Les trains du service de jour entre Paris et Dieppe et *vice versa* comportent des voitures de 1re classe et de 2e classe à couloir avec W.-C. et toilette ainsi qu'un wagon-restaurant; ceux du service de nuit comportent des voitures à couloir des trois classes avec W.-C. et toilette. La voiture de 1re classe à couloir des trains de nuit comporte des compartiments à couchettes (supplément de 5 fr. par place). Les couchettes peuvent être retenues à l'avance aux gares de Paris et de Dieppe moyennant une surtaxe de 1 fr. par couchette.

La Compagnie de l'Ouest envoie franco, sur demande affranchie, un bulletin spécial du service de Paris à Londres.



SPINK & SON LTD

LONDRES

16, 17, 18, Piccadilly W.

MAISON FONDÉE EN 1772

NUMISMATIQUE

Grand choix de monnaies grecques et romaines, médiévales et modernes

ANTIQUITÉS
OBJETS DE FOUILLES — OBJETS D'ART

Bureaux de rédaction de la *Monthly Numismatic Circular*

BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE

A. SAMBON

LES

MONNAIES ANTIQUES DE L'ITALIE

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus, avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

A PARU LE Ier VOLUME

ÉTRURIE, OMBRIE, PICENUM, LATIUM, SAMNIUM ET CAMPANIE.

400 PAGES ET 5 PLANCHES

Prix, 28 francs.

Adresser les commissions au siège de la Revue « Le Musée », 13, rue Saint-Lazare, Paris (9e).

C. & E. CANESSA

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES

RENAISSANCE

OBJETS D'ART ET DE HAUTE CURIOSITÉ

PARIS : 19, Rue Lafayette — NAPLES : Piazza dei Martiri

TÉLÉPHONE 267-24

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

VOLUME III. — N° 10

31 Octobre 1906

H D H
1906

LE MUSÉE

REVUE D'ART MENSUELLE

HONORÉE D'UNE SOUSCRIPTION DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
ET DES BEAUX-ARTS

PARIS

13, RUE SAINT-LAZARE (9e)

DIRECTEUR
ARTHUR SAMBON

RÉDACTEUR EN CHEF
GEORGES TOUDOUZE

ABONNEMENTS : France, 16 fr.; Étranger, 20 fr. — Le Numéro, France, 1 fr. 50 net; Étranger, 1 fr. 75 net.

SOMMAIRE DU NUMÉRO 10

31 Octobre 1906

Parmi les événements du mois : Enseigne-t-on l'Histoire de l'Art ?..... LE MUSÉE.
Le type de Britannia sur les monnaies de la Grande-Bretagne (Pl. LVI, LVII, LVIII, LVIX).... L. FORRER.
Le 4e Salon d'Automne..... GEORGES TOUDOUZE.
Grands artistes et grandes œuvres : La Descente aux Enfers et la Prophétie dans le VIe Chant de l'Énéide..... HENRI GIRARD.
Documents d'Archéologie : Le Cimetière préhistorique de l'Ile de Batz..... GEORGES TOUDOUZE.
Documents d'art : Bronzes et terres cuites (Pl. LX, LXI, LXII et LXIII)..... A. SAMBON.
Le Carnet de l'Amateur..... L'AMATEUR.

PUBLICATIONS DU MUSÉE

En vente aux bureaux du MUSÉE, 13, rue Saint-Lazare

I. — LE MUSÉE, volume I, 1904, 12 planches..... 18 fr.
II. — — — II, 1905, 14 planches..... 18 fr.
III. — LES FRESQUES DE BOSCOREALE, par ARTHUR SAMBON, 1 vol. gr. in-4, 24 fig., 10 planches en couleurs..... 20 fr.
IV. — PROTESTATION DES ÉCRIVAINS ET DES ARTISTES CONTRE LA RESTAURATION DU PARTHÉNON, 1 br. in-8..... 1 fr. 50
V. — LA COLLECTION WARNECK, par ARTHUR SAMBON et GEORGES TOUDOUZE, 1 vol. gr. in-4, 28 fig., 23 phototypies..... 18 fr.
VI. — LES MONNAIES ANTIQUES DE L'ITALIE, par ARTHUR SAMBON, in-8 jésus, tome I, 400 pages, 5 planches..... 28 fr.
VII. — TRÉSOR D'ARGENTERIE TROUVÉ A CHYPRE ET FAISANT PARTIE DE LA COLLECTION J. PIERPONT-MORGAN, par ARTHUR SAMBON, 1 broch. gr. in-8, 3 héliogravures..... 1 fr.

POUR PARAITRE LE 15 NOVEMBRE

VIII. — GABRIEL TOUDOUZE, ARCHITECTE ET GRAVEUR, par GEORGES TOUDOUZE, 1 vol. gr. in-8, 20 planches et 4 héliogravures..... 10 fr.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT

IX. — LA BANLIEUE DE POMPEI, par ARTHUR SAMBON et GEORGES TOUDOUZE, ouvrage abondamment illustré.....

Le Bloc-Notes
Du MUSÉE

Livres, Maisons, Institutions recommandés.

Livres nouveaux

REINE EN SABOTS (1813)

Roman posthume de GUSTAVE TOUDOUZE
qui vient de paraître
à la librairie Hachette (bibliothèque des familles). Prix : **2** fr.

Enseignement

L'**ÉCOLE D'ART**, 35, rue Boissy-d'Anglas, Paris, cours de peinture, modelage, dessin, histoire de l'art, etc., pour dames et jeunes filles.

L'**INSTITUT MARITIME**, 39, boulevard des Capucines, Paris, cours d'histoire, de géographie, d'archéologie, d'art et de littérature.

Renseignements de presse

COURRIER DE LA PRESSE, 21, boulevard Montmartre, Paris.

ARGUS DE LA PRESSE, 14, rue Drouot, Paris.

Projections et conférences

MAZO, 8, boulevard Magenta, Paris, bibliothèque complète pour les conférenciers, vues et livrets.

Marchands d'antiquités

E. ET C. CANESSA, 13, rue Lafayette, Paris.

SPINK AND SONS, 16, 17, 18, Piccadilly, Londres.

Salle d'armes

JEAN DE CHAMBEFORT, 35, rue de Berlin, Paris.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

CARTES D'ABONNEMENT SUR LE RÉSEAU

La Compagnie fait délivrer toute l'année, par toutes ses gares, des cartes d'abonnement nominatives et personnelles de 1re, 2e et 3e classes. Ces cartes sont valables pour un mois, trois mois, six mois, neuf mois et une année. Les abonnements d'un mois sont délivrés à une date quelconque; ceux de trois mois, six mois, neuf mois et un an partent du 1er et du 15 de chaque mois. Les prix sont calculés d'après la distance kilométrique parcourue. Le montant des cartes d'abonnements d'un mois et de trois mois doit être réglé en entier et d'avance. Pour les cartes de six mois, de neuf mois et d'une année, les abonnés ont la faculté de régler le montant de leur abonnement soit immédiatement, soit par paiements échelonnés. L'abonné a le droit de circuler entre toutes les gares comprises dans les parcours indiqués sur sa carte.

Abonnements de famille.

Tout abonné qui souscrit, en même temps que l'abonnement qui lui est propre, un ou plusieurs autres abonnements en faveur de personnes habitant avec lui sous le même toit (membres de sa famille ou domestiques), bénéficie pour ces cartes supplémentaires de réductions variant entre 10 et 25 % suivant le nombre de cartes délivrées. Ces abonnements peuvent être de classes différentes.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

PARIS A LONDRES

VIA ROUEN, DIEPPE ET NEWHAVEN, PAR LA GARE SAINT-LAZARE

SERVICES RAPIDES DE JOUR ET DE NUIT

TOUS LES JOURS (Dimanches et Fêtes compris) et toute L'ANNÉE

TRAJET DE JOUR en 8 h. 1/2 (1re et 2e classes seulement)

GRANDE ÉCONOMIE

Billets simples, valables pendant 7 jours.		Billets d'aller et retour valables pendant un mois.	
1re classe.....	48 fr. 25	1re classe.....	82 fr. 75
2e classe.....	35 fr.	2e classe.....	58 fr. 75
3e classe.....	23 fr. 25	3e classe.....	41 fr. 50

Ces billets donnent le droit de s'arrêter, sans supplément de prix, à toutes les gares situées sur le parcours.

Départs de Paris Saint-Lazare à 10 h. 20 du matin et 9 h. 30 du soir.

Arrivées à Londres { London-Bridge, 7 h. 30 du matin. Victoria, 7 h. du soir et 7 h. 30 du matin.

Départs de Londres { Victoria, 10 h. du matin et 9 h. 10 du soir. London-Bridge, 9 h. 10 du soir.

Arrivée à Paris Saint-Lazare à 6 h. 41 du soir et 7 h. 5 du matin.

Les trains du service de jour entre Paris et Dieppe et *vice versa* comportent des voitures de 1re classe et de 2e classe à couloir avec W.-C. et toilette ainsi qu'un wagon-restaurant; ceux du service de nuit comportent des voitures à couloir des trois classes avec W.-C. et toilette. La voiture de 1re classe à couloir des trains de nuit comporte des compartiments à couchettes (supplément de 5 fr. par place). Les couchettes peuvent être retenues à l'avance aux gares de Paris et de Dieppe moyennant une surtaxe de 1 fr. par couchette.

La Compagnie de l'Ouest envoie franco, sur demande affranchie, un bulletin spécial du service de Paris à Londres.

BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE

A. SAMBON

LES

MONNAIES ANTIQUES

DE L'ITALIE

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus, avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

A PARU LE Ier VOLUME

ÉTRURIE, OMBRIE, PICENUM, LATIUM, SAMNIUM ET CAMPANIE.

400 PAGES ET 5 PLANCHES

Prix, 28 francs.

Adresser les commissions au siège de la Revue « Le Musée », 13, rue Saint-Lazare, Paris (9e).

C. & E. CANESSA

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES

RENAISSANCE

OBJETS D'ART ET DE HAUTE CURIOSITÉ

PARIS : 19, Rue Lafayette — NAPLES : Piazza dei Martiri

TÉLÉPHONE 267-24

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

VOLUME III. — N° 11 30 Novembre 1906

HHb
1906

LE MUSÉE

REVUE D'ART MENSUELLE

HONORÉE D'UNE SOUSCRIPTION DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
ET DES BEAUX-ARTS

PARIS
13, RUE SAINT-LAZARE (9e)

DIRECTEUR
ARTHUR SAMBON

RÉDACTEUR EN CHEF
GEORGES TOUDOUZE

ABONNEMENTS : France, 16 fr.; Étranger, 20 fr. — Le Numéro, France, 1 fr. 50 net; Étranger, 1 fr. 75 net.

SOMMAIRE DU NUMÉRO 11

30 Novembre 1906

Parmi les événements du mois : Les tableaux restaurés ..... LE MUSÉE.
Le Palais Mansi à Lucques (Pl. LXIV, LXV, LXVI) ..... JEAN DE FOVILLE.
Gabriel Toudouze, architecte et graveur (Pl. LXVII) ..... GEORGES TOUDOUZE.
La Voix des Ruines : Volney à Palmyre ..... O. THEATÈS.
L'Art à l'École ..... JACQUES ANCEL.
Bibliographie (Pl. LXVIII, LXXIX) ..... L. R.
Expositions et Théâtres : I. La Société Internationale d'Aquarellistes ..... GEORGES TOUDOUZE.
— II. Exposition des Artistes décorateurs ..... RENÉ JEAN.
— III. A l'Opéra-Comique ..... GEORGES TOUDOUZE.
Le Carnet de l'Amateur ..... L'AMATEUR.

PUBLICATIONS DU MUSÉE

En vente aux bureaux du MUSÉE, 13, rue Saint-Lazare

Volume d'étrennes : LE MUSÉE, volume III, année 1906.
Un magnifique volume in-8 de 520 pages, avec 72 planches hors texte, dont 6 héliogravures et 2 planches en couleurs. Prix : 18 fr.

I. — LE MUSÉE, volume I, 1904, 12 planches ..... 18 fr.
II. — — — II, 1905, 14 planches ..... 18 fr.
III. — LES FRESQUES DE BOSCOREALE, par ARTHUR SAMBON, 1 vol. gr. in-4, 24 fig., 10 planches en couleurs ..... 20 fr.
IV. — PROTESTATION DES ÉCRIVAINS ET DES ARTISTES CONTRE LA RESTAURATION DU PARTHÉNON, 1 br. in-8 ..... 1 fr. 50
V. — LA COLLECTION WARNECK, par ARTHUR SAMBON et GEORGES TOUDOUZE, 1 vol. gr. in-4, 28 fig., 23 phototypies ..... 18 fr.
VI. — LES MONNAIES ANTIQUES DE L'ITALIE, par ARTHUR SAMBON, in-8 jésus, tome I, 400 pages, 5 planches ..... 28 fr.
VII. — TRÉSOR D'ARGENTERIE TROUVÉ A CHYPRE ET FAISANT PARTIE DE LA COLLECTION J. PIERPONT-MORGAN, par ARTHUR SAMBON, 1 broch. gr. in-8, 3 héliogravures ..... 1 fr.
VIII. — GABRIEL TOUDOUZE, ARCHITECTE ET GRAVEUR, par GEORGES TOUDOUZE, 1 vol. gr. in-8, 20 planches et 4 héliogravures ..... 12 fr.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT

IX. — LA VERRERIE ANTIQUE, par ARTHUR SAMBON, 1 vol. gr. in-8, avec 1 phototypie et 2 planches en couleurs.
X. — LA BANLIEUE DE POMPEI, par ARTHUR SAMBON et GEORGES TOUDOUZE, ouvrage abondamment illustré.

Le Bloc-Notes

Du MUSÉE

Livres, Maisons, Institutions recommandés.

Livres nouveaux

Librairie Flammarion :

L'HISTOIRE DE LA TERRE, par L. de Launay, 1 vol. in-18, **3** fr. **50.**

BENJAMINE, roman par Jean Aicard, 1 vol. in-18, **3** fr. **50.**

L'ABBÉ CHANGINE, roman par Johannès Gravier, 1 vol. in-18, **3** fr. **50.**

LE THÉATRE ET LES MŒURS, par Aldophe Brisson, 1 vol. in-18, **3** fr. **50.**

Enseignement

L'ÉCOLE D'ART, 35, rue Boissy-d'Anglas, Paris, cours de peinture, modelage, dessin, histoire de l'art, etc. pour dames et jeunes filles.

L'INSTITUT MARITIME, 39, boulevard des Capucines, Paris, cours d'histoire, de géographie, d'archéologie, d'art et de littérature.

Renseignements de presse

COURRIER DE LA PRESSE, 21, boulevard Montmartre, Paris.

ARGUS DE LA PRESSE, 14, rue Drouot, Paris.

Projections et conférences

MAZO, 8, boulevard Magenta, Paris, bibliothèque complète pour les conférenciers, vues et livrets.

Marchands d'antiquités

E. ET C. CANESSA, 19, rue Lafayette, Paris.

SPINK AND SONS, 16, 17, 18, Piccadilly, Londres.

Salle d'armes

JEAN DE CHAMBEFORT, 35, rue de Berlin, Paris.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

CARTES D'ABONNEMENT SUR LE RÉSEAU

La Compagnie fait délivrer toute l'année, par toutes ses gares, des cartes d'abonnement nominatives et personnelles de 1re, 2e et 3e classes. Ces cartes sont valables pour un mois, trois mois, six mois, neuf mois et une année. Les abonnements d'un mois sont délivrés à une date quelconque; ceux de trois mois, six mois, neuf mois et un an partent du 1er et du 15 de chaque mois. Les prix sont calculés d'après la distance kilométrique parcourue. Le montant des cartes d'abonnements d'un mois et de trois mois doit être réglé en entier et d'avance. Pour les cartes de six mois, de neuf mois et d'une année, les abonnés ont la faculté de régler le montant de leur abonnement soit immédiatement, soit par paiements échelonnés. L'abonné a le droit de circuler entre toutes les gares comprises dans les parcours indiqués sur sa carte.

Abonnements de famille.

Tout abonné qui souscrit, en même temps que l'abonnement qui lui est propre, un ou plusieurs autres abonnements en faveur de personnes habitant avec lui sous le même toit (membres de sa famille ou domestiques), bénéficie pour ces cartes supplémentaires de réductions variant entre 10 et 25 % suivant le nombre de cartes délivrées. Ces abonnements peuvent être de classes différentes.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

PARIS A LONDRES

VIA ROUEN, DIEPPE ET NEWHAVEN, PAR LA GARE SAINT-LAZARE

SERVICES RAPIDES DE JOUR ET DE NUIT

TOUS LES JOURS (Dimanches et Fêtes compris) et toute L'ANNÉE

TRAJET DE JOUR en 8 h. 1/2 (1re et 2e classes seulement)

GRANDE ÉCONOMIE

Billets simples, valables pendant 7 jours.		Billets d'aller et retour valables pendant un mois.	
1re classe.....	48 fr. 25	1re classe.....	82 fr. 75
2e classe.....	35 fr.	2e classe.....	58 fr. 75
3e classe.....	23 fr. 25	3e classe.....	41 fr. 50

Ces billets donnent le droit de s'arrêter, sans supplément de prix, à toutes les gares situées sur le parcours.

Départs de Paris Saint-Lazare à 10 h. 20 du matin et 9 h. 30 du soir.

Arrivées à Londres { London-Bridge, 7 h. 30 du matin. Victoria, 7 h. du soir et 7 h. 30 du matin.

Départs de Londres { Victoria, 10 h. du matin et 9 h. 10 du soir. London-Bridge, 9 h. 10 du soir.

Arrivée à Paris Saint-Lazare à 6 h. 41 du soir et 7 h. 5 du matin.

Les trains du service de jour entre Paris et Dieppe et *vice versa* comportent des voitures de 1re classe et de 2e classe à couloir avec W.-C. et toilette ainsi qu'un wagon-restaurant; ceux du service de nuit comportent des voitures à couloir des trois classes avec W.-C. et toilette. La voiture de 1re classe à couloir des trains de nuit comporte des compartiments à couchettes (supplément de 5 fr. par place). Les couchettes peuvent être retenues à l'avance aux gares de Paris et de Dieppe moyennant une surtaxe de 1 fr. par couchette.

La Compagnie de l'Ouest envoie franco, sur demande affranchie, un bulletin spécial du service de Paris à Londres.

SPINK & SON LTD

LONDRES

16, 17, 18, Piccadilly W.

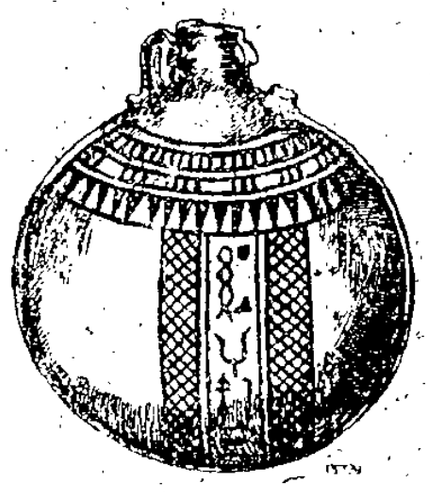
MAISON FONDÉE EN 1772

NUMISMATIQUE

Grand choix de monnaies grecques et romaines, médiévales et modernes

ANTIQUITÉS
OBJETS DE FOUILLES — OBJETS D'ART

Bureaux de rédaction de la *Monthly Numismatic Circular*



BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE

A. SAMBON

LES

MONNAIES ANTIQUES DE L'ITALIE

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus, avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

A PARU LE Ier VOLUME

ÉTRURIE, OMBRIE, PICENUM, LATIUM, SAMNIUM ET CAMPANIE.

400 PAGES ET 5 PLANCHES

Prix, 28 francs.

Adresser les commissions au siège de la Revue « Le Musée », 13, rue Saint-Lazare, Paris (9e).

C. & E. CANESSA

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES

RENAISSANCE

OBJETS D'ART ET DE HAUTE CURIOSITÉ

PARIS : 19, Rue Lafayette — **NAPLES** : Piazza dei Martiri

TÉLÉPHONE 867-84

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

VOLUME III. — N° 12

31 Décembre 1906

446
1906

LE MUSÉE

REVUE D'ART MENSUELLE

HONORÉE D'UNE SOUSCRIPTION DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
ET DES BEAUX-ARTS

PARIS

13, RUE SAINT-LAZARE (9e)

DIRECTEUR
ARTHUR SAMBON

RÉDACTEUR EN CHEF
GEORGES TOUDOUZE

ABONNEMENTS : France, 16 fr. ; Étranger, 20 fr. — Le Numéro, France, 1 fr. 50 net ; Étranger, 1 fr. 75 net.

SOMMAIRE DU NUMÉRO 12

31 Décembre 1906

Parmi les événements du mois : L'art National au Louvre ..... LE MUSÉE.
Les Verres antiques (Pl. LXX, LXXI, LXXII et 102 figures) ..... ARTHUR SAMBON.

PUBLICATIONS DU MUSÉE

En vente aux bureaux du MUSÉE, 13, rue Saint-Lazare

Volume d'étrennes : LE MUSÉE, volume III, année 1906.
Un magnifique volume in-8 de 520 pages, avec 72 planches hors texte, dont 6 héliogravures et 2 planches en couleurs. Prix : 18 fr.

I. — LE MUSÉE, volume I, 1904, 12 planches ..... 18 fr.
II. — — — II, 1905, 14 planches ..... 18 fr.
III. — LES FRESQUES DE BOSCOREALE, par ARTHUR SAMBON, 1 vol. gr. in-4, 24 fig., 10 planches en couleurs ..... 20 fr.
IV. — PROTESTATION DES ÉCRIVAINS ET DES ARTISTES CONTRE LA RESTAURATION DU PARTHÉNON, 1 br. in-8 ..... 1 fr. 50
V. — LA COLLECTION WARNECK, par ARTHUR SAMBON et GEORGES TOUDOUZE, 1 vol. gr. in-4, 28 fig., 23 phototypies ..... 18 fr.
VI. — LES MONNAIES ANTIQUES DE L'ITALIE, par ARTHUR SAMBON, in-8 jésus, tome I, 400 pages, 5 planches ..... 28 fr.
VII. — TRÉSOR D'ARGENTERIE TROUVÉ A CHYPRE ET FAISANT PARTIE DE LA COLLECTION J. PIERPONT-MORGAN, par ARTHUR SAMBON, 1 broch. gr. in-8, 3 héliogravures ..... 1 fr.
VIII. — GABRIEL TOUDOUZE, ARCHITECTE ET GRAVEUR, par GEORGES TOUDOUZE, 1 vol. gr. in-8, 20 planches et 4 héliogravures ..... 12 fr.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT

IX. — LA VERRERIE ANTIQUE, par ARTHUR SAMBON, 1 vol. gr. in-8, avec 1 phototypie et 2 planches en couleurs.
X. — LA BANLIEUE DE POMPEI, par ARTHUR SAMBON et GEORGES TOUDOUZE, ouvrage abondamment illustré.

Le Bloc-Notes
Du MUSÉE

Livres, Maisons, Institutions recommandés.

Livres nouveaux

Librairie Flammarion :

LA DAME TRÈS BLONDE, par Max. et Alex. Fischer, 1 vol. in-18, **3** fr. **50**.

LES EFFONDRÉS, par Th. Cahu, 1 vol. in-18, **3** fr. **50**.

PRINTEMPS, par Georges d'Esparbès, 1 vol. in-18, **3** fr. **50**.

LE FRANÇAIS AU POLE SUD, par Charcot, 1 vol. in-8, **15** fr.

Librairie Furne :

LE MAITRE DU DRAPEAU BLEU, par Paul d'Ivoi, 1 vol. gr. in-4 illustré.

Enseignement

L'ÉCOLE D'ART, 35, rue Boissy-d'Anglas, Paris, cours de peinture, modelage, dessin, histoire de l'art, etc., pour dames et jeunes filles.

L'INSTITUT MARITIME, 39, boulevard des Capucines, Paris, cours d'histoire, de géographie, d'archéologie, d'art et de littérature.

Renseignements de presse

COURRIER DE LA PRESSE, 21, boulevard Montmartre, Paris.

ARGUS DE LA PRESSE, 14, rue Drouot, Paris.

Projections et conférences

MAZO, 8, boulevard Magenta, Paris, bibliothèque complète pour les conférenciers, vues et livrets.

Marchands d'antiquités

E. ET C. CANESSA, 19, rue Lafayette, Paris.

SPINK AND SONS, 16, 17, 18, Piccadilly, Londres.

Salle d'armes

JEAN DE CHAMBEFORT, 35, rue de Berlin, Paris.

CHEMIN DE FER DE P.-L.-M.

Depuis le 3 Novembre, la Compagnie applique les appareils garde-place aux voitures de 2e classe circulant entre Paris et Vintimille et vice-versa, dans les trains suivants :

Train 5 partant de Paris à 2 h. 40 soir.

Train 8 partant de Vintimille à 9 h. soir.

L'emploi de ces appareils assure aux voyageurs, moyennant le paiement d'une taxe de 1 fr. par place, la possession indiscutée de la place qu'ils ont choisie dans leur train.

Les voyageurs ne pourront faire retenir leurs place à l'avance qu'à la gare de Paris, aux bureaux-succursales de la Compagnie, et aux gares d'arrêt du train 8 comprises entre Vintimille et Cannes inclusivement.

La Compagnie vient de publier un Album artistique " ITINÉRAIRE ILLUSTRÉ : PARIS-LYON-MARSEILLE-LA COTE D'AZUR "

Cet album contient, avec des notices sur les points les plus intéréressants situé sur l'itinéraire, de fort jolies illustrations en simili-gravure et dessins à la plume; cet album est, en outre, orné de panoramas cartographiques mettant sous les yeux du lecteur, non seulement les villes et localités situées sur la ligne du chemin de fer, mais encore les pays avoisinants dans un rayon fort étendu.

L'album est mis en vente au prix de 0 fr. 50 l'exemplaire, dans les bibliothèques des principales gares du réseau, il est envoyé également à domicile ou sur demande accompagnée de 0 fr. 60 en timbres-poste et adressée au Service Central de l'Exploitation, 20, boulevard Diderot, à Paris.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

PARIS A LONDRES

VIA ROUEN, DIEPPE ET NEWHAVEN, PAR LA GARE SAINT-LAZARE

SERVICES RAPIDES DE JOUR ET DE NUIT

TOUS LES JOURS (Dimanches et Fêtes compris) et toute L'ANNÉE

TRAJET DE JOUR en 8 h. 1/2 (1re et 2e classes seulement)

GRANDE ÉCONOMIE

Billets simples, valables pendant 7 jours.		Billets d'aller et retour valables pendant un mois.	
1re classe.....	48 fr. 25	1re classe.....	82 fr. 75
2e classe.....	35 fr.	2e classe.....	58 fr. 75
3e classe.....	23 fr. 25	3e classe.....	41 fr. 50

Ces billets donnent le droit de s'arrêter, sans supplément de prix, à toutes les gares situées sur le parcours.

Départs de Paris Saint-Lazare à 10 h. 20 du matin et 9 h. 30 du soir.

Arrivées à Londres { London-Bridge, 7 h. 30 du matin. Victoria, 7 h. du soir et 7 h. 30 du matin.

Départs de Londres { Victoria, 10 h. du matin et 9 h. 10 du soir. London-Bridge, 9 h. 10 du soir.

Arrivée à Paris Saint-Lazare à 6 h. 41 du soir et 7 h. 5 du matin.

Les trains du service de jour entre Paris et Dieppe et *vice versa* comportent des voitures de 1re classe et de 2e classe à couloir avec W.-C. et toilette ainsi qu'un wagon-restaurant; ceux du service de nuit comportent des voitures à couloir des trois classes avec W.-C. et toilette. La voiture de 1re classe à couloir des trains de nuit comporte des compartiments à couchettes (supplément de 5 fr. par place). Les couchettes peuvent être retenues à l'avance aux gares de Paris et de Dieppe moyennant une surtaxe de 1 fr. par couchette.

La Compagnie de l'Ouest envoie franco, sur demande affranchie, un bulletin spécial du service de Paris à Londres.

BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE

A. SAMBON

LES

MONNAIES ANTIQUES

DE L'ITALIE

Recueil général des monnaies antiques de l'Italie avec indication des prix, paraissant par fascicules in-8° jésus, avec planches en phototypie et nombreuses illustrations dans le texte.

L'ouvrage complet se composera de 3 volumes, comptant chacun environ 6 fascicules.

A PARU LE Ier VOLUME

ÉTRURIE, OMBRIE, PICENUM, LATIUM, SAMNIUM ET CAMPANIE.

400 PAGES ET 5 PLANCHES

Prix, 28 francs.

Adresser les commissions au siège de la Revue « Le Musée », 13, rue Saint-Lazare, Paris (9e).

C. & E. CANESSA

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES

RENAISSANCE

OBJETS D'ART ET DE HAUTE CURIOSITÉ

PARIS : 19, RUE LAFAYETTE — NAPLES : PIAZZA DEI MARTIRI

TÉLÉPHONE 267-24

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.